أ.د. أحمد جبر شعث

جماليات التناص



30 عاماً من العطاء

مجدلاوي للنشر والتوزيع

جماليات التناص

جماليّات التّناص

د. أحمد جبر شعث

أستاذ الأدب والنقد الحديث

جامعة الأقصى – غزة

الطبعة الأولى

2013 م – 2014م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/10/3956)

810.9

شعث، أحمد جبر

جمالــيات التناص/ أحمد جبر شعث.– عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012

(   ) ص.

ر.إ.: (2012/10/3956).

الواصفات: /الأدب العربي//النقد الأدبي//التحليل الأدبي/

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
* يــتحمل المؤلــف كامــل المــسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-495 -6 (ردمك)

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تيلفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص.ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

عمان - الأردن

Dar Majdalawi Pub.& Dis.

Telefax: 5349497 - 5349499

P.O.Box: 1758 Code 11941

Amman- Jordan

www.majdalawibooks.com

E-mail: customer@majdalawibooks.com

- الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشرة.

الإهداء

إلى ذكرى أستاذي العظيم

الدكتور عز الدين إسماعيل

ستبقى سامقاً، ونبقى على خطاك...

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

الافتتاح

يبدو لي أنني سأبثُّ رأياً في هذه المقدمة لم أصرحْ به في متن هذا الكتاب، وربما قلْتُه مضمراً هناك، حيثُ الممارسةُ كانت بالفكر والمنهج على مدى سنوات طويلة. ورأسُ هذا الأمر بإيجاز شديد هو أن هذا الكتاب أضمرْتُه أن يكون دفاعاً عن الأدب الأصيل في المقام الأول والأخير، مما يعني الانحياز كلياً للجمال والإبداع بعامة، وهذا - لعمري - غاية سامية نحاول أن نصبو إليها بطرق شتى، منها إدراكُ بعض تجليات الشعرية وتأويلاتها، كما تبدو في جماليات التناص، حيثُ يتمُّ استنطاقُ النص وتشريحُ مكوناته الأدبية والمعرفية من أقطاب الكون للكشف عن طرق تشعير الموجودات وأساليبها الجديدة، وترهيف الإحساس بها، بعيداً عن الأيديولوجيات المختلفة. إننا نعتقد أن الأدب لن يبرح مكانه أو مجاله الحيوي، ولن يتخلى عن طبيعته التي منحتها له العراقة، في أنساغ الحياة الأولى، مهما انفجرت التطورات المذهلة في عالم التكنولوجيا لتهزنا هزاً، وخصوصاً الإنترنت والفضائيات ووسائل الاتصال الأخرى، فلن يتوارى الأدب، والشعر بخاصة، عن المشهد الثقافي العالمي، وسيبقى محتفظاً بقمته السامقة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، لأنه بكل بساطة هو صدى للجمال الكوني، أو جزء منه. وقد أثبتت الشعريات المختلفة منذ القديم، وبأساليب متنوعة حقيقة تكمن في جدلية مكشوفة لدى الشعوب البدائية والمتحضرة على حد سواء، أثبتتْ أنهم إن أرادوا الخلود المنشود فلابد أن يدركوا قمم الإبداع في سحر الكلم وجوهر البيان، ليكتشفوا الشعر قبساً من نور الكون وجمال المخلوق، فيعشقوه.

وقد خططنا لهذا الكتاب مسبقاً ليكون في حقل "التناص الشعري" على وجه الخصوص، وفي استراتيجيات النص الأدبي على وجه العموم، اعتقاداً منا بالجدوى الكبيرة والفائدة لمثل هذه الدراسات التي تقوم بالبحث في الأصول اللغوية والدلالية للنص الأدبي وعناصره ومكوناته. وجاء في مدخلٍ وأربعة فصول، تعلق المدخل بالمقاربة

النظرية لمصطلح التّناص ونظرية التناصيّة، وقام الفصل الأول بإعادة استكشاف ماهية النص وقضاياه، لأنه أساساً مناطُ التّناص وآفاقه؛ فلا ينفكُّ عنه وهو متعلق به بالقوة. أما الفصل الثاني فتولّى دراسة النصوص المصادر في شعر واحد من أهم شعراء الحداثة المعاصرين، هو الشاعر سعدي يوسف. وتوجه الفصل الثالث لدراسة شعر فيلسوف الحداثة الشاعر محمد عفيفي مطر، وقصيدته المطريّة فسيفساء الشعر العربي الحديث. وقد استقر الفصل الرابع عند قصيدة ملحمية فذة هي جدارية محمود درويش. ولعلنا نكون قد حققنا شطراً مما نطمح إليه في هذه الآونة؛ وعلى الله قصد السبيل.

د. أحمد جبر شعث

يوليو 2011م

المدخل

آفاق التناص: محاولة في التاسيس والتنظير

المدخل

آفاق التناص: محاولة في التأسيس والتنظير

يتبوأ مصطلح التناصّ مرتبة عليا في منظومة المعرفة النقدية المعاصرة، ويثير تداخلاً كبيراً بين مفهومه ومفاهيم عدّة أخرى، مثل "الأدب المقارن" و"المثاقفة" و"دراسة المصادر" وغيرها[1]. وتقتضي وجهات النظر والآراء المختلفة حوله، التأمل في مفهومه بوصفه حقلاً لنظرية "التناصيّة"[2] التي تحاول تنظيم مجموعة من التصورات والمفاهيم في إطار النظرية، والبحث في النص الأدبيّ على أساس أنه مدوّنة حدث كلاميّ ذي وظائف متعددة[3]. فالنص، لدى بعض السيميولوجيّين[4] يعدُّ جهازاً لغوياً يعيد توزيع نظام اللغة بواسطة الربط بين الكلام التواصليّ والإبلاغيّ، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه. وبهذا البعد الإنتاجي والوظيفي يعيّن النصّ أمرين ضروريين هما[5]:

1. علاقة النص باللغة تتحدّد عبر قدرته على إعادة إنتاج اللغة بطريقة مخصوصة، بحيث يقبل النص التناول من خلال مقولات اللغة وفقاً لمركبات الخطاب، وليس من خلال المقولات اللسانية الخالصة.
2. يوصف بأنه عمليّة معقدة من ترحال النصوص وتداخلها؛ ففي فضاء النص تتقاطع وتتنافر ملفوظات عديدة ومقتطفات من نصوص مختلفة.

وقد تمخّضت وظيفة "التداخل النصيّ" كشرط جوهري للتناصّ في رأي "جوليا كريستيفا"[6] التي تعدّ رائدة هذا المجال في النقد المعاصر؛ فقد أدت جهودها مع جهود آخرين إلى تحرير النصّ من فكرة الانغلاق على ذاته. إن التداخل النصيّ في جوهره الأصيل يحيل المدلول الشعري إلى مدلول خطابات مغايرة بطريقة تمكّن المتلقي من قراءة هذه الخطابات داخل البناء الشعري، ومن هنا يتم اكتشاف الفضاء النصيّ المتعدّد حول المدلول الشعري، وهو لا ينبع من سنن محدّدة، بل من داخل مجال تقاطع شفرات عدّة لغوية وجمالية، نهتدي إليها من علاقاتها المتبادلة داخل النصّ. وترتدّ إشكالات التداخل النصي إلى قضايا لغوية أثارها العالم الشهير "دوسوسير" وسجّل حولها ما أسماه "

التصحيفات " التي تُعنى بمشكل تقاطع خطابات عديدة دخيلة في اللغة الشعرية[7]. وعند "كريستيفا" أن التداخل النصيّ نابع من خاصيّة جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية، أطلقت عليها تقنية "التصحيفيّة"، وعرّفتها بأنها امتصاص نصوص (معاني) متعدّدة داخل الرسالة الشعرية، وبذا يكون هذا التداخل النصيّ هو المجال الحيويّ الأرحب لولادة النصوص[8].

وقد كشفت هذه الناقدة عن بعض القضايا الشائكة في حقل السيميائيات، وخصوصاً تحديد التنظيمات النصية المختلفة وموقعها في الثقافة، أي النص العام الذي تنتمي إليه. وأطلقت كريستيفا اسم "الأيديولوجيم" على تقاطع نظام نصيّ مع المقاطع السابقة عليه [9]. وبتعبير أكثر دقة إن الأيديولوجيم يعني وظيفة التداخل النصي التي يمكن قراءتها على مستوى بناء أي نص، بحيث تمتد الوظيفة على طول مساره كاشفة عن معطيات تاريخية واجتماعية مختلفة. إن إدراك النص بواسطة هذه المنهجية يكون من داخل ممارسة التداخل النصي الذي يتعلق بالضرورة بسياق ثقافي تاريخي يتيح الفرصة أمام النص لتشكيل علاقة تجاوز وحضور لسياقات مختلفة توظّف من أجل نص أدبي موّار بأصداء ولغات وألوان كثيرة ذات دلالات معاصرة ورؤى جديدة [10].

وإذا كان الفضل في تأطير مصطلح التناصّ في نظام مفهومي ونظري عام، يعود إلى كريستيفا، فإن ذلك لم ينس الباحثين الجهود الرائدة لميخائيل باختين في ثلاثينيات القرن نفسه، حيث ركز على" التفاعل اللفظي" و"خطاب الغير" سواء في الملفوظ الجزئي أم في النص على وجه الإجمال، فاللغة من وجهة نظره "سيرورة تطور متواصل تتحقق عبر التفاعل اللفظي المجتمعي للمتكلمين"[11]. وقد نظر باختين مطولاً إلى تقنية تعدد الأصوات في الكتابة الأدبية، ولاسيما الرواية، وذلك ضمن ماسمّاه توليفاً تعددياً يكشف عن جانب مهم في النص الأدبي ونسيج مكوناته على مستوى الأصوات والأصداء واللغات[12].

ولاشك أن مصطلح التناصّ وتداوله في ميدان النقد المعاصر أدى إلى شيوع الأطر النظرية له واتساع نطاق البحث فيه من وجوه مختلفة، وبخاصة ماعُرف من النقاد باسم مجموعة كتاب " نظرية المجموع " ومن أبرزهم "سولرس" الذي استطاع بحنكة بالغة ووعي تام تكثيف وظيفة التناصّ وعلاقته بالنصوص المصادر، وذلك في مقولته التي

أكد فيها أن"كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً "[13]. إن المصطلح نفسه يثير قضايا بنيوية جوهرية تتعلق بآليات إنتاج النصوص وأسلوب الشاعر أو الكاتب في توظيف أنواع الخطابات المختلفة في نصه، مما ينفي مقولة النص البريء، ويعيد إلى الأذهان مفهوماً جديداً للتقليد والابتكار والإبداع وعلاقة النص بالمرجع، وهو ماينتفي في "التناصية"، لأن الكتابة لا ترتبط بمرجع، ولكن بكتابة أخرى هي كتابة العلامات في إطارها التاريخي والاجتماعي[14].

وتدل نظرية التناص في بعض مقولاتها، على أنه لا يجوز لأي كاتب، مهما بلغت قوته، اقتطاع أي نص، مهما بلغت أهميته وجماله، من محيطه الثقافي؛ ولهذا نجد نخبه من النصوص الأدبية تسهم في الإشارة إلى البعد الاجتماعي لها[15]. ويضيف (ألن جرهام) ما فحواه: إن الصراعات الأيديولوجيّة المستمرة والتوترات تميّزان اللغة ومحاور الحديث في المجتمع، وهما يواصلان انعكاسهما في النص[16]. وهناك مقولة أساسية أخرى تؤكد أن النص لايكون خالياً من النصوص الأخرى مطلقاً، فإننا لانجد نصاً مكتوباً او مقروءاً في عزلة عما سواه، بل إن النص لايحقق نصيته إلا من خلال التداخلات النصية مع طائفة من النصوص، نفياً أو إثباتاً لها ومن هنا يتشكل التناص بفعل تعبيرات متعارضة جدلياً، أو متوافقة. وتبدو مهمة الناقد في تمييز النصوص المختلفة وتفسير تناقضاتها وتعارضاتها في داخل النص نفسه[17].

واقترح بعض النقاد إعادة تعريف التناصّ ضمن مراجعة منهجية توضح الضرورات الجوهرية في الممارسة التناصيّة على أساس أن التناصّ نفسه "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[18]. وهذا خطاب نقدي جدير بالتأمل من حيث إنه يبرز الوظيفة الجوهرية للنص الذي يقوم على استحضار النصوص الأخرى وتوظيفها لتحقيق رؤية معاصرة تتجسّد في أشكال متطورة من المنجز الأدبي والتعبير الدلالي لبلوغ هدف التواصل الجمالي مع السوابق من النصوص، كما تحقق التجاوز حرصاً على الإبداع وخبراته المتراكمة عبر العصور، وهذا لا يتحقق للنص المركزي إلا بتحويل المتناصّات والمقتطفات من النصوص السوابق والمعاصرة، إلى عالم جديد ورؤية جديدة تراكم الخبرات الجمالية في التاريخ الإنساني. ولابد في هذا المجال

من محاولة عرض آراء عالم وناقد شهير هو "رولان بارت"، وقد أبان في كتابه "الدرجة الصفر للكتابة"[19]، عن ماهية الكتابة وتحققها عبر علاقاتها بتاريخ الثقافة، أو ما أطلق عليه في تعبير مجازي "ذاكرة الكلمات"، وهو يفسر بحق العلاقة الجوهرية بين النص وسياقه الأدبي والثقافي، حيث نجد تاريخاً حافلاً للكتابة، بمعنى الازدواج مابين التاريخ الخاص كما يتحقق في أسلوب الكاتب، والتاريخ العام، أي الثقافة الإنسانية بوجه عام. وهذا الأخير يفرض إشكالية جديدة للغة الأدبية تظل الكتابة فيها ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة لأن اللغة لا تكون قط بريئة، وإنما تحقق ذاتها عبر ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة. وبإيجاز يرى "بارت" أن الكاتب لايتمكن من نشر كتابته في ديمومة الزمن دون أن يصير شيئاً فشيئاً سجين كلمات الآخرين، بل سجين كلماته الخاصة على حد تعبير" بارت" نفسه. فالماضي العنيد يبقى في جميع الكتابات السابقة ليمتد في كتابة الحاضر بالضرورة [20].

ويرى "بارت" أن للكتابة الأدبية خاصيات عدة، هي التي تمنحها طابعاً يدل على نظام خاص لاستخدام اللغة وقواعدها وفقاً لمنهج الكتابة الذي ينحاز إلى حقل الدال بصفته حقلاً لممارسة النص كينونته. أما قواعد النص فهي منسوجة تماماً من استشهادات ومراجع وأصداء وأصوات ولغات وثقافات سابقة أو معاصرة تخترق النص من أقصاه إلى أقصاه خلال تجسيم صوتي واسع النطاق[21]. ويذكر "بارت" مصطلح التناصّ نصاً صريحاً في معرض حديثه عن الفروق بين النص والعمل، فيقول: " ولايمكن للتناص الذي يُؤخذ به كل نص، لأنه هو نفسه الفاصل النصيّ لنص آخر، أن يختلط مع أي أصل للنص (...)، غير أن الاستشهادات التي صُنع النص منها مجهولة، ولا يمكن الاهتداء إليها، وهي مع ذلك ما تمت قراءته: إنها استشهادات من غير تقويس" [22]. وعلى هذا التأسيس الذي يكشف عن مراوغة التناصّ وأساليبه وحتميته للكتابة، تفهم استعارة مفهوم "الشبكة" في النص، بحيث تجعله منتمياً إلى دوائر كثيرة متراكمة في طبقات وعلاقات تفاعلية مع نصوص وجذور موغلة في رحم الكتابة وتاريخها والثقافة بوجه عام[23]. ومع "بارت"[24] يتم التمييز بين نوعين من النصوص؛ الأول النص العقيم الذي يهدم الثقافة التاريخية وتقاليدها وسننها المألوفة وغير المألوفة، وتكون علاقته باللغة مأزومة. والثاني النص الحقيقي الذي ينحدر من أغوار الثقافة في تاريخها الحافل،

ولا يُحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة أو التلقي، فهو ينبثق من عالم الثقافة وموروث الكتابة وأجناسها الأدبية المختلفة. إن هذا النوع من النصوص هو ابن شرعي للتاريخ والحاضر معاً، يبرهن على شرعيته من خلال منهجه الجوهري في استحضار النصوص والخطابات المختلفة لتلتقي الذاكرة الخاصة بالذاكرة العامة دون تمييز[25].

وإذا كان أسلوب الحوار بين النصوص طابعاً أصيلاً في النصّ الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى النصّ، فإنه يعدّ ظاهرة معروفة على طول التاريخ الأدبي بأشكال مختلفة[26]. أما بخصوص النصوص الشعرية الحداثية، فإن التناصّ قانونها الجوهريّ، إذ إنها نصوص يتمّ إبداعها عبر امتصاص النصوص الأخرى وتحويلها إلى نصّ جامع يقوم بفاعلية هدم النصوص المستدعاة أو إدخال تغيرات جوهرية على بنيانها، لتكون ذات وظيفة شعرية في فضاء التداخل النصيّ[27]. إن النص بوجه عام يعني نقطة التقاء بنصوص أخرى بالضرورة، وإذا وصف أحد الشعراء عمله بأنه متناصّ مع أعمال أخرى فهذا يعني أن أيديولوجيته متأثرة بشعراء آخرين[28].

ويتسق التصوّر النظريّ في محاولة أحد النقاد المعاصرين[29]، مع تقنية التناصّ، بحيث يكون معناه في أبسط صورة هو التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير، أو (اللغات) المستقاة من نصوص أدبية أخرى، أو من كتابات أخرى غير أدبية. وقد اعتمد نقاد آخرون[30] على المبدأ العام الذي يحكم العلامة اللغوية بمدلولها، وجعلوه مبدأ يحكم التناصّ، فما زالت النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما تشير العلامات إلى دلالات أخرى وليس إلى الأشياء مباشرة. وربما يكون البعد الفلسفي للتناصّ مجسداً في وسيلة إبداع محددة لدى الشاعر أو الأديب، وقد سبق لهذه الوسيلة أن جسّدت إبداعات سابقة، ومن هنا فإن الكلام في حقيقته لا يبدأ من الصمت، وإنما يبدأ من كلام سابق عليه يظل له حضوره الفاعل والقوي في النص عن وعي أو دون وعي، ولذلك يمتلك شرعية المشاركة في إنتاج النص بوضوح أحياناً، وبخفاء أحياناً أخرى، ممثلاً للذات الفردية أو الجماعية ويعني وجوده امتزاجاً ضمنياً بين الذاكرة العامة والخاصة، حتى إننا لا نتمكن في كثير من الأحيان من تمييز حدود إحداهما، إذ

إنهما ينصهران في بوتقة الإبداع، ليستحيل الدخيل الوافد إلى عنصر أصيل بفعل المقامات أو السياقات التي تفرض إرادة النص[31].

إن تقنية التناصّ بوصفها توالداً لنصوص جديدة من نصوص سابقة، أو نمواً لها، قد أصبحت في غاية الأهمية لكونها تؤدي إلى تحديد هُويّة النصّ الأدبيّ ومنحه أبعاداً تضفي عليه صفة العمق والجدّة، بل يمكن القول: "إن النصّ الجديد لا يتأتى له وجود إلا من خلال هذه العملية التي تتوالد فيها النصوص بعضها من بعض. ويذهب بعض (المتكلمين) في فكرة التوالد النصي إلى أن القدرة على التجديد والابتكار تتناسب طردياً مع القدرة على فهم تقاليد التراث واستيعابها"[32]. ومعنى ذلك أن الكشف عن فاعلية التناصّ وقدراته لا يقتصر على الآثار والتضمين والأصداء اللغوية، بل إنه أكثر شمولاً، إذ لابدّ أن يعتمد على كليّة النص ويتكئ على سننه وتقاليده الواقعة ضمن اللغة والتراكيب والدلالات جميعاً. وقد قدم د. محمد مفتاح تصوراً مستوعباً لمحاولات نقاد كثيرين، واستقر رأيه على أن التناصّ يتجلّى في كونه فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت في تكوين النص بتقنيات مختلفة، وهذه المُدْمَجات لا بدّ أن تنسجم مع فضاء النص وبنائه ومقاصده. وتفاعلات النص قد تكون تحويلاً لها عبر وسيله التمطيط أو التكثيف بهدف مناقضة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها، ويكون التناصّ بذلك هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة"[33].

وتتجلى عمليات التناصّ في الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لنصوص أخرى بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي الذي يفرض على المتلقي نوعاً من القراءة الجادة في المقارنة والتأمل بهدف الكشف عن متناصّات النصوص المستدعاة. ومن الطبيعي ألاّ تندرج كل التحولات النصيّة تحت درجة واحدة، ولكن ثمّة أشكالاً كثيرة للنصوص؛ فهناك مثلاً الإيقاعات والأوزان والأبنية اللغوية، وهناك كذلك أنماط الشخصيات والمواقف، وهناك فعاليات الدلالة للإحالة إلى نصوص بعينها. وأورد بعض الباحثين اجتهادات بعض علماء الغرب في تحديد أشكال التناصّ التي استقرت في خمسة أشكال هي[34]:

1. التناصّ "Intertextuality" وهو الحضور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر.

2. المابين نصيّة "Paratextuality"، ويُعنى بالنصوص الموجودة حول النص مثل العناوين ونصوص التقديم والتذييل وعلاقتها بالنص الأصليّ؛ أي أنها تحدّد علاقة النص بمحيطه المباشر.
3. الميتا نصيّة "Metatextuality"، وهي العلاقة التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون اقتباس جمل منه بالضرورة.
4. التعلّق النصيّ "Hypertextuality"، وفيه تتجدد العلاقة بين نصين، أولهما سابق والثاني لاحق. ومنه المحاكاة الساخرة والمعارضة.
5. الشموليّة النصيّة "Architextuality"، وهي تعني علاقة صامتة أو ضمنية دالة على انتماء وتصنيف. ويمكن أن يندرج تحتها ما يجمع أغراض الشعر العربي أو أساليبه المعاصرة.

وبهذا يغدو النص الحداثيّ فضاءً لتداخل النصوص، ترتهن دلالاته بمدى علاقته بالنصوص المتلاشية في نسيجه، وتتطلب متلقياً يتمتع بكفاءة أدبية على مستوى عالٍ من المعرفة بالأجناس الشعرية والأدبية وتاريخ الآداب والثقافة بوجه عام. ولم يتوقف التناص عند حدود النصوص الإبداعية المألوفة في مجال الأدب والنقد الأدبي، وإنما عُرف أيضاً في نطاق النصوص الأكاديمية، وتجلى في إفادة هذه النصوص من الخبرات السابقة، بحيث تبدو في إنتاج أنواع جديدة بالاعتماد على وظيفة النص وأغراض الكاتب والقارئ والمحتوى، وعوامل عدة أخرى[35]. ويقول (بريجيز وبومان) إن " التركيب في الشكل والوظيفة والمعنى ماهي إلا نتائج لعملية مستمرة من إرسال واستقبال النصوص."[36] وهذا بحق تعبير دقيق عن جدوى التناص بتحديد طرفيه الرئيسيين اللذين لاغنى عنهما في مجال الكتابة بوجه عام.

إن تفوق أية قصيدة وتحقيقها للشروط الشعرية لا يتأتى إلا من خلال شمول موقف الشاعر المبدع على خبرة فنية عالية تحقق له توظيفاً متميزاً للنصوص وأنواع الخطابات الأدبية والثقافية المختلفة مثل الشعر القديم والحديث والآداب العالمية واللغات الأجنبية والأساطير والموروثات التاريخية والفولكلور، ومصدر أساسي هو الخطاب الديني، مما يدفع الباحث أو الناقد إلى ضرورة استكشاف المصادر المعرفية وجماليات توظيفها في قصائد الشاعر ودواوينه، وهذه المصادر تنتمي إلى التراث المعرفي العربي وغير العربي.

هوامش المدخل

(1) راجــع د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، 1992م، ص119.

(2) راجــع د. عــزت محمــد جاد، نظرية المصطلح النقدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م، ص298، وما بعدها.

(3) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص120.

(4) راجــع جولــيا كريستيفا، علم النص، ترجمة أ. فريد الزاهي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 1991م، ص21.

(5) المرجع السابق، ص21.

(6) راجــع د. عــزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص298، ومارك أنجينو، مقــال "مفهوم التناصّ في الخطاب النقدي الجديد" ضمن كتاب في أصول الخطاب الــنقدي الجديــد، عدد من النقاد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، ط2، الدار البيضاء وبغــداد، عــيون المقالات ودار الشؤون الثقافية، 1989م، ص98. ودور كريستيفا الريادي وتأسيس باختين قبلها مذكوران أيضاً في الموسوعة الإنجليزية الآتية:

Wynne-Davies, Marion، Guide to English literature: The New Authority on English literature, London, Bloomsburry publishing limited,1994 .(without page، under Intertextuality word).

(7) راجع جوليا كريستيفا، علم النص، ص78.

(8) المرجع السابق، ص78-79.

(9) المرجع السابق، ص22.

(10) المرجع السابق، ص22.

(11) ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1986م، ص134. وللمزيد راجع الحبيب الدائم ربي، الكــتابة والتــناص في الرواية العربية،ط1، الدار البيضاء، منشورات اتحاد كتاب المغرب،2004م،ص55 ومابعدها.

(12) راجـــع ميخائـــيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، ط1، الـــدار البيـــضاء وبغداد، النشر المشترك بين دار توبقال للنشر ودار الشؤون الثقافية العامة، 1986م،ص11-12.

(13) مـــارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص104.

(14) المرجع السابق، ص104.

(15) Allen, Graham: Intertextuality (The new Critical Idion), London, Routledg, 2000, P.36.

نقلاً عن:

EL–Moughari, Mahmoud, "Aliterary Text Between Intertextuality and poetic Robberies", (Descriptive – Analytic Study). A propsal fulfillment of MA. in literature, American Word University, Gaza, 2004-2005، P. 41.

(16) Ibid, p.36.

(17) Wynne-Davies, Marion, Guide to English literature: The New Authority on English literature, London, Bloomsburry publishing limited, 1994. (without page, under Intertextuality word).

(18) مـــارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص107-108.

(19) راجـــع رولان بـــارت، الدرجـــة الـــصفر للكـــتابة، ترجمة د. محمد برادة، ط3، الرباط،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1985م، ص39.

(20) المرجع السابق، ص40.

(21) راجـــع رولان بارت، هسهسة اللغة، الأعمال الكاملة (5)، ترجمة د. منذر عياشي، ط1، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1999م، ص91.

(22) المرجع السابق، ص91.

(23) المرجع السابق، ص92.

(24) راجـــع رولان بـــارت، لذة النص، الأعمال الكاملة (1)، ترجمة د. منذر عياشي، ط1، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1992م، ص39-40.

(25) المرجع السابق، ص39.

(26) راجع جوليا كريستيفا، علم النص، ص79.

(27) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(28) EL–Moughari، Mahmoud, "Aliterary Text Between Intertextuality and poetic Robberies", (Descriptive – Analytic Study). A propsal fulfillment of MA. in literature، American Word University, Gaza, 2004-2005, P.88.

(29) راجع د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص299.

(30) راجع د. محمد عنان، المصطلحات الأدبية الحديثة، ط2، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص110.

(31) راجـــع د. عـــبدالله الغذامـــي، الخطيـــئة والتكفيـــر- من البنيوية إلى التشريحية، ط2، (د.م)، (د.ناشر)، 1991م، ص 320-324.

(32) د. عـــزت محمـــد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص300. وراجع د. محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1996، ص50.

(33) د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

(34) د.عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص302. وراجع:

EL – Moughari, Mahmoud, "Aliterary Text Between Intertextuality and poetic Robberies', (Descriptive – Analytic Study). P. 43-45.

(35) Johns, M. Ann, Text, Role, and Context: Developing Academic Literacies, Combridge, Cambridge University Press, First Published, 1997, P. 35.

(36) Ibid, P. 35.

الفصل الأول

مقاربات مفهوم النص

الفصل الأول

مقاربات مفهوم النص

نسعى في هذا الفصل بالذات إلى مقاربة مجمل المفاهيم والمقولات التي اعتنت بالنص الأدبي وقضاياه، من حيث الماهية والأداة والوظيفة، ومن حيث علاقته بصاحبه وبالقارئ ووضعها في المنزلة الجديرة بها في إطار النظرية الأدبية وما تهتم به من تحديد للجنس الأدبي وتمييزه من خلال سماته الأصيلة وتقنياته النوعية التي تمنحه صفة الأدبية. وقد تطلبت الموضوعية العلمية عدم التردد في محاولة استيعاب جوانب هامّة في صنوف الخطاب اللساني والأسلوبي وعلم النص، بحيث تصل المقاربة إلى منظور شمولي يتأسس على المعرفة المعجمية لدال النص وينطلق إلى التصورات المختلفة الناتجة عن تداول المصطلح في النقد المعاصر، وعلاقته بالمصطلحات الأخرى، ولاسيما الخطاب والعمل الأدبي.

وارتكز هذا الفصل على مبدأ تحديد المقوّمات الأساسية التي تشتمل على مظاهر النص وتجلياته اللغوية والدلالية، ومكوناته الصوتية والمعجمية والنحوية، ومجاله ودرجاته المتمثلة في الجملة والمتتالية، وما يسمى بالشكل ومكوناته الأساسية خاصة الأسلوب والبنية. كما تتبع الفصل نفسه، واستقصى الأبعاد الأخرى للنص الأدبي من خلال وظائفه الجمالية واللسانية، في التناص والتداولية.

ولاشك أن الخوض في النظرية الأدبية ومقولاتها المجردة أمر لا يخلو من منزلقات وصعوبات تحتاج إلى براهين وأدلة نقدية من خلال دراسات وتطبيقات على نصوص أدبية مختلفة. غير أن المعرفة النظرية التي تستهدف الدراسة إدراك أصولها غير منبتة عن النصوص الإبداعية الحية، لأنها أساساً ولدت من رحم التجارب النقدية المختلفة بمناهجها المعاصرة، وقد تكون هي الأصل الذي استتار به النقد التطبيقي في إجراءاته، ومن ثمّ فإنّ الأصول النظرية لمقاربة النص الأدبي مستمدة من معرفة مزدوجة أُستنبطت من تقنيات النص الأدبي وجمالياته وتقاليده عبر تاريخ طويل، ولذلك يبقى معيناً لا ينضب للتحليلات التطبيقية والنظريات الأدبية المختلفة.

وقد تمخضت عن حركة النقد العربي المعاصر دراسات جادة احتوت على التنظير لمفهوم النص وبعض قضاياه، وساهمت في إثراء المفاهيم الأساسية في النظرية الأدبية بخصوص النص الأدبي ومقولاته المتعددة. ومن أبرز النقاد والباحثين ذوي الإسهامات الحقيقية د. محمد مفتاح في كتابه " تحليل الخطاب الشعري "(*). وقد صدر في رأيه عن المنجز العلمي الغربي في حقل علم النص بعد أن استوعبه وتمثله، فقدم مفاصل جوهرية في المعرفة النصية، وحاول أن ينسق بين النظريات والأطروحات الفلسفية المختلفة، ليستنبط منها المقومات الأساسية للنص الأدبي تمثلت لديه فيما يأتي:

أ) يعدُّ النصُّ مُدوّنةً كلاميّةً، أي أنه مؤلف من كلام وليس من شيء آخر.

ب) أهم ما يميز النص أنه حدث يقع في زمان ومكان معينين ولا يعيد نفسه مطلقاً.

ج) يتصف بأنه تواصلي يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إنسانية للمتلقي.

د) ويتصف أيضاً بأنه تفاعلي، من حيث إنه يؤدي وظيفة تفاعلية يقيم بها علاقة اجتماعية بين أفراد المجتمع.

هـ) إن النص مغلق، ويقصد بذلك أن سمة الكتابة الأيقونية لها بداية ولها نهاية، ولكن من ناحية الدلالة هو توالدي، بمعنى أنه ينبثق من أحداث نفسية ولغوية وتاريخية، وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له. وينتهي الناقد إلى أن النص على وجه الدقة هو مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة.

ويعد ما قدمه د. صلاح فضل في كتابه " بلاغة الخطاب وعلم النص "(**) إسهاماً رائعاً لدراسة النص وخواصه الجوهرية، فقد رأى أن أهم خاصية لتحديد مفهوم النص هي "الاكتمال"، ومعناه إفادة النص دلالة كاملة ومستقلة بصرف النظر عن الطول والحجم. ويضيف إلى هذا التحديد سمة أخرى هي "البنية العليا"، وهي طبيعة الأعراف والشفرات النوعية للأدب. ويرى أن النص الأدبي نظام محدد من المفاهيم والشفرات التي تبرز في النص وتبلغ مداها في مجموعة من الدلالات التي تحملها الرسالة الأدبية المؤلفة من شفرات يُعتمد عليها في تحديد الأجناس الأدبية وعصورها المختلفة. أما السمة الثالثة فتتشخص في علاقة النص الأدبي بالعنوان الموضوع له، لأن العنوان من الناحية السيميولوجية له بالغ الأثر في تحديد سمات النص، ويكون عنصراً هاماً عندما تكون

لـه وظـيفة جمالـية. وأمـا الـسمة الـرابعة فترتبـط بـين الـنص والكـتابة وعلاقـتهما معـاً بالخطـاب، حيـث إن سمـة الـنص تـتكون مـن خـلال الكـتابة وثبوت الخـط، وهـي تعـد مؤشـراً أصيلاً للنص ومقوماً له. والسمة الخامسة والأخيرة التي يحدد بها د. صلاح فضل طبيعة الـنص هـي، الأسلوب الـذي تمـثله مجمـوعة مـن الخـواص المانحـة الـنص كينونـته المتفردة على أساس أنه عمل مركب ينتمي إلى جنس أدبي محدد.

أمـا الـدكـتور فـريد الزاهـي فقـد قـدم في كـتابه "الـنص والجسد والتأويل"(***) تحلـيلاً تفكـيكـياً فلسفياً لمفهـوم الـنص عـن طـريق عقـد مماثلـة بـين الجـسد والـنص. ويقـصد بالجـسد الشـخصية أو الـذات المـؤلفة، ويـرى أن الـنص مـسكنٌ تخيـيلـي للجـسد. وعملـية إنـتاج الـنص وكتابته يـتدخل فـيها الجـسد بـشـكل مباشـر، ويـشـكل المخـزون الذاتـي للمؤلف الذي يقبع وراء النص بشـكل أو بآخر، وينقل اللغة من التواصل الشعوري إلى الـصورة المكـتوبة. وخلاصـة ما يراه الزاهـي أن النص مركـب من دلالات حسية وليس فقـط نظاماً من الألفاظ، وأنه يستعيد حساسيته وخصوصيته الحيوية والرمزية من طبيعة المؤلـف، وهـو يـتفاعل كبنـية خطابية تكـتنز بأقـوال وأحاسيس وعواطف يتمكـن بها من إنتاج أثره الجمالي، ولذلك يكون النص فضاء للجسد.

ولا شـك أن الدراسـات الـسابقة وغيرهـا ممـا أفـدنا مـنها في مـتن كـتابـنا، تعـد علامـات مـضيئة نهـتدي بها، ولكـننا نختلف مـع بعـضها في طبيعة المنهج الذي تـناولنا به الـنص الأدبي وقـضاياه، بحـيث يكـون مـنظوراً واسـع الأفـق متعدد الوجـوه يجمـع أشتات التـصورات ووجهـات النظـر والمفاهيم في إطار واحد يأخذ بالحسبان مفهوم النص وطبيعته ووظائفـه انطلاقـاً مـن مادتـه اللغـوية أولاً، ووظيفـته التواصـلية التداولـية ثانـياً، وسمـات تركيبه البلاغية والجمالية معاً.

التاسيس وإشكالات المصطلح:

إذا تتبعنا مادة (نصّ) في أمهات المعاجم العربية القديمة والحديثة، وجدناها تدور حول معانٍ متقاربة، لعلّ أبرزها ما يدل على (الإظهار) و(التعيين) بغرض التشكّل في صورة أو كيفية توصف بالاستقامة والاستواء؛ ففي لسان العرب[1] أن كلَّ شيء نَصَصْتَه فقد أظهرته، وانتصَّ الشيء إذا استقام واستوى. وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته، ثمّ سُمِّي به ضربٌ من السّير السريع. ويضيف مجمل اللغة[2] إلى ذلك معنى (الحدّ)، كما ورد في الحديث: " إذا بلغ النساءُ نصّ الحقاق... "، أي حدّ البلوغ والعقل[3]، ومعنى آخر يدل على الاستقصاء والتحقيق من المسائل[4]. أمّا معنى الإسناد فهو من قبيل الشيوع في تحديد الأشياء مثل نسبة الكلام أو الحديث إلى صاحبه ليكتمل ويبلغ التمام عن طريق نسبته لصاحبه، ودون ذلك لايكون الكلامُ نصّاً لفقدانه الأبوّة التي انتجته[5]. وعلى الرغم من ذلك فقد ظلّ النصّ من وجهة نظر بعض الفقهاء والأصوليين متعلقاً بالقرآن الكريم والسُّنة بوصفهما مصدرين لتشريع الأحكام[6].

ويزيد المعجم الوسيط في المادة للدلالة على معنى الكثرة، كما جاء في قول العرب: "تناصَّ القومُ إذا ازدحموا"[7]، ويضع محاولة اصطلاحيّة للنص بقوله:"النصّ: صيغةُ الكلام الأصليّة التي وردتْ من المؤلف"[8]. ويرى هذا المعجم أن النص لا يحتمل إلاّ معنى واحداً، أو لا يحتمل التأويل، ومنه القول المشهور: " لا اجتهاد مع النصّ "[9]. ويبدو أن جلّ هذه المقاربات تعتمد على البعد الديني، ولاسيما تشريع الأحكام واستنباطها من ظاهر النصوص القرآنية. غير أن محاولة الجرجاني[10] تبرز من بين العلماء المتأخرين بفهم أوسع نطاقاً على المستوى المعجميّ والفقهي والفلسفي، بحيث تتبلور ماهية المصطلح وأبعاده من خلال نظام اصطلاحي يخالف المألوف والعادة، حيثُ ترافقُ دالَّ النصّ ثلاثةُ دوال تضيء غوامضه وتجلو مستوره وتحاول إضفاء بعد ماديّ عليه لتقريب دلالته. وهذه الدوال هي:

1. **العبارة**[11]: وهي منسوبة إلى النصّ الذي يضفي عليها معنى نظم الكلام، وتعبر به من النَّظم إلى المعنى المستدَل به، فإذا عمل المستدِل بموجب الكلام من الأمر والنهي يسمى ذلك استدلالاً بعبارة النص.

2. الإشارة[12]: فالنص يتحقق وجودهُ بإشاراته التي تثبت في نظم الكلام، وهي خفيّة غير مقصودة، كما جاء في قوله تعالى[13]: " وَعَلَى الْمَوْلُودِ لَهُ رِزْقُهُنَّ "، فقد سيق الخطابُ لإثبات النفقة، ولكنه في الوقت ذاته يشير إلى النَّسبِ للآباء.

3. المقتضى[14]: ويكون استنطاقاً للنص بجعل المسكوت عنه منطوقاً لتحديد المنطوق شرعاً وعقلاً أو لغةً. مثال ذلك قوله تعالى[15]: " فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ ". وهذا هو المقتضى شرعاً لكون الرقبة مملوكة؛ ويزيد المقتضى تقدير الكلام على أنْ لا عتق فيما لا يملكه ابنُ آدم. والنص بعد ذلك يضفي وضوحاً على ظاهر الكلام فيكون تعبيراً كاشفاً لحالات المتكلم النفسية، وبياناً يجسّد مشاركته للآخرين في عواطفهم وأحوالهم[16].

ومن الضروري أن تتلوَ هذه المعرفة المعجمية، وترتبط بها، محاولةُ البحث في المستوى الاصطلاحي في المقاربات المختلفة، وما يثيره من إشكالات في المعرفة الأسلوبية واللسانية وعلم النص، قدر الطاقة وبما توفر لدينا من مراجع. وقد أصبح تحديد المصطلح والتصدي لقضاياه جامعاً مشتركاً بين هذه الحقول والاختصاصات بدرجة أكبر من أي وقت مضى[17].

ويشبه معنى كلمة نص (**Texte** بالفرنسية)[18] معنى كلمة النسيج، من حيث وصف هذا النسيج إنتاجاً يتم التركيز من داخله على فكرة توليد النصّ لنفسه وانشغاله بها من خلال تشبيك دائم لعناصره المختلفة. ومن هنا تُفهم مقاصدُ نظرية النص في مقارنتها وتشبيهها مصطلح النص بصناعة نسيج (العنكبوت)؛ لأن الذات الفاعلة تتحلّ في نسيج النص وتذوب في إفرازاتها البانية لنسيجها. وتؤسّس بعضُ المحاولات الهامة مفهوماً للنص على أنه نظام لغويّ من طراز خاص داخل اللغة التي تُوصف هي الأخرى بأنها نظام مبنيّ على قواعد وأسس، وتحيا في وسطها الاجتماعي. ولكن النصّ يتصل باللغة من ناحية العلامة اللغوية التي تُعدُّ بمثابة نصّ، أو بمعنى أدق هي نصٌّ بعينه؛ ولذلك يمكن أن يكون النصّ " أيّ قطعة ما ذات دلالة، وذات وظيفة، وبالتالي هي قطعة مثمرة من الكلام "[19]. وهكذا يكون المفهوم منبثقاً من ظواهر اللغة التي يُنظر إليها باعتبارها مجموعة من العناصر أو الوحدات المتشكلة في تصورات المعجم والنحو وتوصف بصور شتّى[20]. وبالإضافة إلى ذلك فإن منحى هذا التحديد يتجه نحو علم

الدلالة، لما له من وظيفة محورية في تحديد السياق والموقف الاتصالي، إذ يعتمد التحليل على أسس لغوية داخل النص، وينتقل بالضرورة إلى قضايا خارج النص تتعلق بخاصيّة الاتصال الاجتماعي، وعلاقته بالسياق التاريخي والثقافي، ويتجاوز ذلك إلى تحديد كيفيات الاستخدام اللغوي، ومن هنا فإن تفسير النصوص يقوم على عناصر داخلية متعلقة بمتن النص نفسه، وعلى عناصر خارجية على النحو المذكور.

وهناك مَنْ ينطلق في تحديد النص، من علاقته بالجمل، فيذهب إلى أنه "عبارة عن تتابع مترابط بين الجمل "[21]. وتعدُّ الجملة جزءاً يرمز إلى النصّ، بالرغم من اتفاق جمهرة الباحثين[22] في علم النص على مبدأ جوهري يرى النصّ وحدةً كلية غير مجزَّأة، تتأتّى الفائدة منها عندما يكون النص نتاجاً لترابط الجمل وتتابعها فيه، وهو وصف أفقي لبناء النص وعامل جوهريّ في تكوينه وطريقته في التعبير اللغويّ، وتحديد قيمته النوعية على أساس أنه كيان منغلق على نفسه أو مكتفٍ بذاته[23]، وإذا لم يتحقق هذا الشرط– مهما كان طول النص أو قصره، لايُعتدّ به. إن الجملة بوصفها متتالية نصية يمكن تحديدها بالتعرف إلى إشارات وعلامات خاصة بها مثل النقطة وعلامة الاستفهام والتعجب وغير ذلك. وقد علّق (شبلنر)[24] على هذا التعريف بأنه دائريّ، بمعنى أنه يحدّد النص بالجملة والجملة من خلال النص، وهو طريقة غير منهجية علمياً لغموض الرموز والعلامات التي يتضمنها. واللسانيات بعامة لا تؤمن إلاّ بالجملة، وتقوم بوصفها وصفاً لغوياً يذهب بها إلى مستويات عدَّة: صوتياً وقاعدياً وسياقياً. وإذا كان لكل مستوى وحداته الخاصة وعلاقاته المتبادلة الفريدة، فإن أيّ مستوى منها لا يستطيع إنتاج المعنى بمفرده، ولا يصح له معنى إلاّ إذا استطاع أن يندمج في مستوى أعلى؛ فالمستوى الصوتي مثلاً لا يعني شيئاً، ولا يشارك في المعنى إلاّ إذا اندمج في الكلمة، والكلمة نفسها مُلزمة بأن تندمج في الجملة[25].

ويرى أحد علماء اللسانيات[26] أن الجملة قد تستعمل في تعريف النص، ولكن إذا فُسِّرت في إطار نظرية النحو التحويليّ التي تهدف إلى توسيع نطاق النحو التقليدي القائم على الجملة، ليمتد إلى نحو النصّ، وحينئذ يُنظر إلى الجملة من وجهة النظر العملية، إذ يجري توليد الجملة أول الأمر بوصفها نمطاً نحوياً تكون فيه قابلة للتنشيط والتناسل بشكل لا متناهٍ، ثم تُفسَّر بعد ذلك تفسيراً دلالياً، وأخيراً يأتي، ولو في بعض الصور،

شـرح النواحـي التداوليّة. وعلـى عكـس الاتجـاه الذي ينظر إلى النص من خلال مكوناته اللغوية فحسب، فإن آراءً جديدة تركز في نظرية النص على الموقف الاتصالي، وتؤكد أن النـصوص ليـست سـوى مجمـوعة مـن الـرموز اللغـوية المعبّـرة عـن وظـيفة اتـصالية مـع المجتمع[27]، وهـي محاولـة تفـتق أُفْق التعريفات والمفاهيم ليتسع المنظور ويكون النص في محـيط أكـبر يـربط بـين وجـود المكـونات الـنصيّة في إطارهـا اللغـويّ والوظـيفة المـرجو تحقـيقها مـن الاتـصال والإبـلاغ، وهـذا مـا ارتكـزت عليه بعض التعـريفات الـتي تـؤكد ضـرورة الـربط بـين الـنص والمعلومات الدلالية، وتـناول قـضايا عميقة تتصل بصُلب النص وجوهـره، لكـونه "علامـة لغـويّة أصليّة تبرز الجانب الاتصالي والسيميائي"[28]. ولا يمتلك الـباحث حجـة الاعـتراض علـى هـذا المفهـوم، لأنـه يجمـع بـين طبيعة الـنص اللغـوية وميزته العلامـيّة مـن جهـة، وغايـته في الـسياق الاتـصالي مـن جهـة أخـرى، وحقـيقة مـا تكـتـنـزه العلامـة مـن تفـسيرات مختلفة ودلالات عميقة من جهة ثالثة. إن النص وفقاً لذلك، يـرتبط بقطـبين رئـيسيين هما: اللغة والوحدة الإنسانية، الأول هو مادة التعبير بوسائله المعلومة في الـبلاغة والأسـلوب، والثانـي يتحقق علـى مستوى المؤلـف والنص والملتقي أو المجتمع بوجه عـام، لتحقـيق هـدف إنـساني تـستجيب فيه عناصر العملية الاتصالية بشرط وجود قواسم مـشتركة بـين الأطـراف حتـى يستوي الـبعد الوجدانـي والفكـري بواسـطة اللغة ورموزها ومدلولاتها.

ويذهـب بعـض الـنقاد المعاصـرين[29] إلى تجـاوز الإطـار الـشكلي للـنص، والاهـتمام بأعماقـه لـيكون فهـم الـنص علـى أسـاس الـنظام المنـتج لعلاقاته بنصوص أخرى وكيفية تـركيبه لهـا، وهـو مـا يعـرف بالتـناصّ، حـيث يمـثل الـنص تـبعاً لـذلك عملـية تحـويل للنـصوص، واستدعائها في تركيب معقد يشير إلى التناقض أو التوافق معها. ويبدو بذلك أنـه "وحـدة معقّـدة مـن الخطـاب في عمـل محدّد"[30]. ووفقاً لهذا المنظور السيميولوجي فإن الـنص لـيس خطابـاً فقـط، بـل إنـه ظاهـرة لـسانية، أي يتـكون بفضل اللغة، ولكنه غير قابـل للاختـزال في مقـولاتها[31]؛ وفي هـذه الحالـة يعـيد الـنص توزيـع نظـام اللغـة بواسـطة الـربط بـين التواصـل كهـدف للإخبار، وبين أنماط عديدة من النصوص السابقة عليه أو المتـزامنة معـه، ويقـوم بعملـية إنتاجـية تـشير إلى علاقـتين أساسـيتين: واحـدة مـع اللغـة، والأخـرى مـع الـنصوص، علـى نحـو يجعلـه مـع الأولى يقـوم بترتـيب اللغـة وفقـاً لمقـولاته

الدلاليّة، ومع الثانية يحيل ذاته إلى عملية معقدة من تداخل النصوص، بحيث تتقاطع فيه وتتنافى مقتطفات عديدة من النصوص المتنوعة[32]. وهذا ما قصدتْ إليه (جوليا كريستيفا) عندما قالت ما فحواه: إن النصّ يخترق صلابة نظام اللغة، ويكثّف داخل لغته المنتجة سيرورةً مزدوجةً لإنتاج وتحويل المعنى[33].

وإذا كان النص يتحدّد بأنه إنتاج مباشر لعمليات الكلام، ويتشكّل من جملة من الدوال والمدلولات، فإن اللغة الأدبية التي تتمتع بمستوى إبداعيّ خاص، تجعل النص الأدبي رسالة منتجة من نظام محدد من المفاهيم والرموز تؤدّي إلى تحديد الأجناس أو العصور على سبيل المثال[34]. ويتطلب النص الأدبي فضاءً خاصاً له حدود معينة تتجلى فيه مجموعة من الدلالات التي يتعيّن على القراءة النقدية تحديد مكوناتها والكشف عنها وتفسيرها بمنظورات معاصرة، سواء أكانت أسلوبية أم بنيويّة أم سيميولوجية. وتمثل المكونات الأدبية شبكة من التقنيات الفنية مثل الاستعارة والرموز وأشكال التكرار والتوازي، بالإضافة إلى البنية الإيقاعية والأنماط النحوية وغيرها مما يميّز النص الأدبي عن النصوص اللغوية الأخرى[35].

وقد طرح (يوري لوتمان) عن النص الأدبي صفة أن يكون مادة إضافية لمشكلات تاريخية أو اجتماعية أو فلسفية، ونظر إلى النص بوصفه تحقيقاً لظاهرة أصيلة فيه، وهي "الفنيّة". وبشكل أكثر تحديداً اعتنى هذا الناقد بالقيمة الفنية للنص الأدبي التي تجعله مؤهلاً لتحقيق وظيفة جمالية معينة، وهذه المقولة هي المدخل الأساسي لدراسته الموسومة بـ "تحليل النص الشعري"[36]. ومفهوم النص عنده يتجلى من خلال قضايا "الفنيّة" التي تتمثل في بعض السمات الأصلية للنص الأدبي، وهي على النحو الآتي:

1. **الطبيعة الجمالية**[37]: وهي أهم خصائص النص الأدبي وأساس الأبعاد الدلالية فيه، والتعدديّة في وظائف النص التي لا يمكن أن تكون بديلاً عن الطبيعة الجمالية وهي تشكل ظاهرة لا مفر من البحث الموضوعي فيها، ومدخلاً لتكامل الظواهر والدلالات الأخرى. وعلى هذه الظاهرة تتوقف جديّة النقد وجدارته في البحث عن القضية الجمالية للنتاج الأدبي.

2. **التكامل العضوي**[38]: يُنظر في التحليل البنائي والسيميولوجي إلى النص الأدبي بوصفه كُلاً عضوياً متكاملاً؛ فالنص في ضوء هذا التحليل لا يتلقاه الناقد

كحاصل جمع آلي للعناصر التي تؤلفه، بل إن تفتيت هذه العناصر كلاً على حدة يترتب عليه فقدان قوام النص بأكمله، فكل عنصر لا يتحقق له وجوده إلاّ في علاقته ببقية العناصر، ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي.

3. **الوظيفة المتنوعة**[39]: قد ينجز النص وفرة من الوظائف المختلفة على مستويات عدّة، ولكي يحقق وجوده ينبغي أن يكون مزدوج الوظيفة، وهو أمر مشروع في الفن بعامة. والمتلقي يستقبل النص الأدبي من خلال فهم وظائفه ذات الطابع الاجتماعي أو الفلسفي أو الديني. وهذه الوظائف لا تؤخر تراتبيّة الوظيفة الجمالية، بل تعضّد كينونتها وتدعم تأثيراتها، فاتحاد الوظائف في النص الأدبي كان يوماً ما إطاراً لعملية التلقي الجمالي له.

إن علاقة "الأدبية" بالنص الأدبي، كما يطرحها أحد زعماء الأسلوبية المعاصرة[40]، علاقة جدلية تحدّد مفهوم النص، وقضية الجنس الأدبي، فلا أدبية خارج النص، ولا وجود لنص أدبي مجرد من الأدبية، ولا سبيل للوقوف على خصائص الرسالة الأدبية إلا من خلال النص، أي من خلال صروح لغويّة، وهو ما يميّز النص عن الملفوظ الكلامي في عرف علماء اللسان[41]. ويبدو أن أعظم العلوم شأناً في إفادة النص الأدبي وإسناده، هو التحليل الأسلوبيّ، لاستطاعته تقديم تحليل نصيّ يُعنى بالدرجة الأولى، بطرق إبداع الألفاظ بوصفها صرحاً لغوياً مكتمل البناء، ليتتبع سمة الفردية في الإبداع، فالنص الأدبي عند (ريفاتير) فريد من نوعه، وهذا أبسط تعريف للأدبية وأغناها في آن[42]. ورداً على من يُدخل عنصري الواقع والمؤلف في النص، فإن الموضوعيّة تحتم النظر في مكونات النص، ونقل المعادلة من علاقة النص بالمؤلف والواقع إلى علاقة النص بالقارئ؛ لأن الظاهرة الأدبية تتمثل في النص والقارئ أيضاً من ناحية أنها وليدة هذين العنصرين اللذين لهما وجود طبيعي في عملية التواصل الأدبي[43].

ويكاد ينعقد اتفاق بين النقاد[44] على طرح قضية المرجع خارج المقاربة الأدبية، وتجاوزها، لأننا كلما احتكمنا إلى مرجع خارج عن النص لتحديد الظاهرة الأدبية، وجدنا أنفسنا في طريق يعيق التحليل الموضوعي للنص، "فليس لنا إلا الاعتماد على الدوال والمدلولات"[45]. وينتج عن ذلك أن الظاهرة الأدبية تنحصر في النص وسلطانه على

القارئ؛ وتتجلى في هذا الإطار ثلاث خاصّيات للملفوظ الأدبي لتحديد مرجع النص، وهذه الخاصّيات هي[46]:

1. النص الأدبي يتكون بالتوسع انطلاقاً من وحدات معنوية أصغر من النص الذي تولّده.
2. النص الأدبي مكتفٍ بذاته، وهو ذو طبيعة إحالية تكوّن شبكة من علاقة النص بنصوص أخرى تنزع إلى التقاطع معها، وتحيل إلى كلمات وليس إلى أشياء؛ فمرجع النص هو المرجع الكلامي، ويستطيع القارئ حصره وإن بقي ضمنياً.
3. الكلمات التي تحقق مستوى الاشتقاق للنص ليست ملفوظات مباشرة وإنما هي غير مباشرة، أي استعارية وكنائية.

ويبدو منطق النص الأدبي أنه يلغي الإحالة على الأشياء ويقوِّضها بإحالة الكلمات على جهاز من الكلمات أو جهاز دلالي يستوي داخل النص الذي يتصف بأنه كيان لا يتغير، وشكله لا يتحوّل عن الثبات، غير أنه يتحول إذا اهتممنا بالمسافة التي تكبر شيئاً فشيئاً بين سنن النص الثابتة وسنن قرائه دائمة التحول ودائبة الاختلاف.

إن المقاربات المختلفة لبنية النص الشعري بصفة خاصة تطرح إشكالات اللغة الأدبية ومسألة الأدبية على وجه العموم، ولا شك أن التفكير في النص الشعري ينطلق من التفكير في النص الأدبي باعتباره نظاماً يعمل على مستويات عديدة[47]:

المستوى الأول: مستوى اللغة ذاتها، وفيه يكون النص قابلاً للقراءة بوصفه بنية نحوية.

المستوى الثاني: مستوى اللغة الشعرية، حيث يستخدم النحو والتركيب والمعجم استخداماً متميزاً.

المستوى الثالث: مستوى نحو الشعر الذي يتميّز بجنسه الأدبي، ويستوعب النصوص المفردة.

المستوى الرابع: مستوى نحو الأعمال الأدبية عموماً، ويمثل الشعر فرعاً منها، وتمتلك البنية اللغوية قدرة على التحول في كل مستوى بما يوافق المستويين المعجمي والنحوي وغيرهما.

بقيت قضية أخرى شائكة تتصل بعلاقة النص بمصطلح الخطاب، وهي علاقة متعددة الأبعاد. وبالرغم من تصدي بعض المحاولات للتفريق بينهما على أساس الشكل، فإن هناك باحثين[48] يَروْن أن المصطلحين شيء واحد، ويرى آخرون أن النص أعم من الخطاب، ولذلك يتسعون في تعريف النص ويجعلونه عيناً فياضة تُمتح منها الدلالة، ويسمح بالدخول في حديث يشمل ما يسمى " التفاعل النصيّ ". ويربط أحد النقاد[49] بين الخطاب والمظهر النحوي، وبين النص والمظهر الدلالي للملفوظات من منطلق التمييز بين أطوار التحليل للوقوف عند حدود الوصف، أي الخطاب، وبين التفسير الذي يعيّن النص. ولكن ينبغي أن يُنظر إلى مفهوم الخطاب بشموليّة في إطار يضم السياق والمجال الاجتماعي على أساس أنه جملة من المنطوقات أو التشكيلات الأدائية المنتظمة في سلسلة معينة لإنتاج دلالة ما تحقق أثراً محدداً باشتراط التفاعل الحواري مع المجال الاجتماعي، وينحو الخطاب منحى السّجال الدائم مع الخطابات الأخرى، ومع وعي المخاطبين لإقناعهم[50]. وبهذه الأبعاد يصطنع الخطاب حيويته خارج ذاته ويتحرك وفقاً لاستراتيجيّة تستهدف الخطابات الأخرى والتأثير في المتلقي للسيطرة على مناخ ثقافية بقوة التعبير وسلطة القول فيه.

وظلّ طابع الدلالة على الصياغة الشكلية للكلام أو الكتابة ملاصقاً للخطاب حتى بعد بروز الدراسات اللسانية المعاصرة التي أثرت في نظرية الأدب والنقد تأثيراً بالغاً، ومنذ ذلك الحين أصبح الخطاب " يعني الوحدة اللغوية المكتملة التي تمتد فتشمل أكثر من جملة، ومن ثمّ كان تحليل الخطاب يعني دراسة العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية في أية لغة كتابية أو شفاهيّة "[51]. ويتطابق مفهوم النص أحياناً مع مفهوم الخطاب، بحيث يصبح كلاهما جوهراً لمرجع واحد تحتويه الكتابة بمفهومها الذي يتخذ شكل التقييد بالخط والتدوين، ويُطلق حينئذ على النص اسم كل خطاب أثبتته الكتابة، وكانت مؤسِّسة لكيانه وصورته، فما أُثبت بالكتابة هو خطاب[52]. ويكون النصّ كذلك عندما يُدوّن مباشرة بالحروف ما يريده الخطاب الذي يتجلى في وجه من وجوهه في علاقته بالعالم واستدعائه له، متخذاً من الجملة وحدةً أساسية له في النص، وهي أبسط وحدة من وحدات الخطاب[53].

وقد لوحظ أن المكونات الحضارية عند بعض علماء الدلالة العرب القدامى، ساهمت في فتح آفاق الرؤية اللغوية في النظر إلى الكلام في حالة النصّية، فإذا بالنص يتعدد إلى خطابات ثلاثة، وكل خطاب يتعدد أجناساً لها تفسيرات وتأويلات متعددة. أما الخطاب فقد تعدّد إلى خطاب اتصالي، وخطاب إبداعي، وخطاب قرآني. ويبدو الأول في إحالته اللغة أداةً وجعلها وظيفة بلاغية، والثاني يحيل نفسه إلى اللغة ويجعلها في مراتب الأداء، غاية الكلام ووظيفته. وإذا ارتقينا إلى الخطاب القرآني "وجدنا أن اللغة تكتنز ما في الخطابين السابقين من وظائف، وتتحصن بنفسها عنهما في الآن ذاته، لتكون إعجازاً يصير الأداء فيه صورة على مثال منشئه من غير شبيه"[54]. وإذا ما انتقل الباحث من النظر في خصوصيّة اللغة في كل صنف من أصناف الخطاب السابقة، إلى خصوصية النص، وجد أن النص يشكل نظاماً يفرز مقولاته على نحو مخصوص وفق انتمائه إلى صنف معين من الخطاب؛ فالنص في الخطاب الأدبي يدور على مبدأ الأجناس الأدبية، وهو في الخطاب اليومي يدور على مبدأ الاتصال النفعي والتداولي، وفي الخطاب القرآني يدور على مبدأ الإعجاز[55].

وللخطاب فكرة أساسية في النقد الأدبي الحديث من شأنها تحديد النوع الأدبي، وتمييزه عن غيره، بما يضمن نوعاً من التراتبيّة بين الأنواع، ويجعل الشعر في مرتبة أعلى بالقياس إلى النثر، وهو ما ينظر إليه على أنه تطور في نظرية الأنواع الأدبية ومحددات أشكالها، ويشير إلى الفروق النوعيّة ويؤسّس الهُويات الأدبية. ويتميّز منهج النقد في دراسة الظاهرة الأدبية بالنظر إلى النص بخصوصيّة تجعل منه خطاباً يعقد الصلات بين مستخدمي اللغة على مستوى عملية الكلام، وعلى مستوى الوعي والأيديولوجيا والوظيفة، وعندئذ يكفّ النص عن أن يكون شيئاً ملموساً، ويغدو نشاطاً فاعلاً أو سلسلة من المواقف والمتغيرات[56]. يقول أحد النقاد المعاصرين في تعريف الخطاب وعلاقته الجدلية بالنص: "إن الخطاب مصطلح يعيّن الطريقة التي تشكل بها الجمل نسقاً تتابعياً، وتشارك في كلٍ متجانس ومتنوع على السواء. وكما أن الجمل تترابط في الخطاب لكي تصنع نصاً مفرداً، فإن النصوص ذاتها تترابط كذلك مع نصوص أخرى لتصنع خطاباً أوسع نطاقاً"[57]. ينبني على هذه المقولة في ماهية الخطاب حقيقة شمول الخطاب للنص، وإن كان مبنياً من عدد لامتناهٍ من النصوص، مع ضرورة التمييز بين

مصطلح العمل، والنص، لأن العمل في حقيقته مختلف عن النص، من حيث إنه مرسَلة تنتمي إلى مرسِل. أمّا النص فهو فعاليّة تلقٍ تفتح هذه المرسلة على ماسواها، مما تستدعيه لغتها قصداً من المرسل أو دون قصد. أمر آخر يتمثل فيه الفارق بين العمل والنص، وهو أن العمل يبدو جزءاً من المادة، بمعنى أنه يشكل حيزاً في مكتبة ما، بينما النص يبدو حقلاً منهجياً يُظهر نفسه في اللغة ولا يوجد إلاّ في الخطاب، ويمكن اختباره في هذه السمات وفيما ينتجه، وهو دائب الحركة، ولذلك يستطيع أن يَعْبُرَ العمل ويخترقَه، بل عدّة أعمال[58]. وأما مستوى الخطاب ففيه يلتقي المرسل بالمتلقي في فعالية اجتماعية وسيلتها اللغة بمستواها الدلالي المتعدد. ويمثل الخطاب بوصفه وحدة شمولية كبرى، مخزوناً من النصوص في كلٍّ من المرسل والمتلقي، وبفضل ذلك تتم عملية الإنتاج والتلقي الأدبيتين[59].

مقومات النّص الأدبيّ

يترتب على الكلام السابق، إن صح في جملته، استنتاج ضروري يؤكد وجهة نظر أساسية ترى النص نظاماً لغوياً يُبنى بكيفيات مخصوصة تدل على استغلال امكانات اللغة وطاقاتها الهائلة، للإفادة من الخيارات المتاحة لبناء طريقة متفردة في التعبير تحقق للنص بعديه الجمالي والدلالي، وتُجسّد رؤية الأديب وموقفه الإنساني. ويبدو أن مهمة من يتصدى لدراسة النص تتمثل في الكشف عن مظاهر هذا النص وتجلياته بالتأمل الدقيق في عناصر اللغة الأدبية على مستوى الإفراد والتركيب، وعندما يحاول المتلقي تصور النص فإن هذا التصور ينبغي أن يكون مبنياً على حقائق الأدبية التي لا تنفصل عن الاستخدام اللغوي، بل تعززه. ويمكن لمظاهر النص المختلفة أن تُرى في ثلاثة مظاهر كبرى، بحسب مدى علاقتها وارتباطها بنظام اللغة الأدبية ودلالاتها. وهذا التفريع للمظاهر يبدو أنه حادث منذ زمن بعيد، ولكنه يتخذ أشكالاً مختلفة ومقولات عديدة تحت مسميات وصياغات تمثل وجهات نظر غنية، كما يحدث في حقول البلاغة والأسلوبية واللسانيات المعاصرة والنظرية الأدبية على تعدد منظوراتها وخلفياتها العلمية والفلسفية، كما يرى تودوروف[60].

1) المظهر اللفظي:

يتبوأ هذا المظهر مكانة مرموقة في خصائص الخطاب الأدبي، فكل نص أدبي يبدو أنه يتحمل الانتقال الموضوعي من سلاسل الجمل المكونة له، إلى العالم المتخيَّل الذي يتسع أفقه بحسب رؤى القرّاء المتلقين للنص. وهذا التحول يتم بفضل مجموعة من الإبلاغات التي يتضمنها الخطاب ولا ينفصل عنها، بل هي وليدة منه، وتتيح الفرصة لاستدعاء عالم مصنوع من الكلمات والنشاطات غير اللفظية. ويطلق بعض النقاد[61] على هذه المقولة الصيغة بسبب تعلقها بالخطاب وأنماطه المختلفة بدرجة عالية، في حين تُصنّف عند ناقد آخر[62] وفقاً لدرجات الأسلوب وتنوعاته، وتتطابق تقريباً مناحي الأسلوب وطرائق الخطاب. وهذه الأساليب هي:

أ) الخطاب المسرَّد أو المروي، ويعني المباشر الذي تُحدّد فيه وظيفة الشخصية والراوي في الحكاية كجنس أدبي.

ب) الخطاب المحوّل (الأسلوب غير المباشر)، وطريقته يتم فيها نقل الأقوال المنسوبة إلى إحدى شخصيات الرواية مثلاً، بتكثيفها ودمجها في خطاب الراوي.

جـ) الخطاب المنقول، وتكون الكلمة فيه نابعة من شخصية العمل، أو شخصية النص في النوع المسرحي بصفة خاصة. أما المقولة الثانية في هذا المظهر، فهي الزمن الذي يسمح للقارئ بالانتقال من الخطاب إلى المتخيّل. والسبب في وجود هذه القضية الخاصة بالانتقال، أن الزمن في الأدب بوجه عام، زمنان تقوم بينهما علاقات معينة، فهناك زمن العالَم المتخيّل في النصّ، وزمن الخطاب المقدِّم له، أو بدقة أكثر هناك زمن الأحداث وزمن الخطاب، أي نظام الأحداث ونظام الخطاب، بما يشكلانه من تقنيات ووسائل في الرواية بوصفها نوعاً يمثل الظاهرة الأدبية[63]. والمقولة الثالثة هي الرؤية. ولها أهمية قصوى في النص الأدبي، فتحديد أو تمييز منظور أية شخصية أدبية يعني تنوع مظاهر الموضوع الواحد، ويعني أيضاً أن هذه الرؤية تتعلق بعملية البناء النصيّ من ناحية " زاوية " الرؤية وعمقها، وتسمّى في قطبيها الأقصيين رؤية داخلية، ورؤية خارجية، وتكشف عن المنظور الذي يقدّم به الخطاب موضوعه والموقف منه[64].

2) المظهر الدلالي:

تهتم الدلالة بالمعنى وطرق تكوينه في النص الأدبي، وبالمستويات اللغوية المتعلقة به[65]. ومن أبجديات النقد أن يتولى الباحث، بمساندة قوية من النظرية الدلالية، تحديد وسائل إنتاج الدلالة في النص، بتقصٍّ ورصدٍ لخصائصها، والعلاقات القائمة فيما بينها، وتحديد الروابط بين المداخل المعجميّة للدوال والمعاني المولّدة، بحيث يكون إدراجها في وحدات المستوى الدلالي[66]. إن التساؤلات العملية في هذا المظهر لا بد أن تنصبَّ على الكيفية التي يدلّ بها النص الأدبي على مدلولاته، وهذا النمط الأول من التساؤلات يتبعه نمط آخر يحاول تحديد قضية الشيء المدلول عليه، من قِبل داله، أو الخوض في علاقة الدال بالمدلول في النص[67]. أما ما يسمى بالعلاقات في النص الأدبي فهي صعبة الحصر ولا يتمكن القارئ من إحصائها، ولكن يمكن تقسيمها إلى مجموعتين كبريين: الأولى علاقات بين عناصر مشتركة الحضور (حضورية)، والثانية علاقات غائبة (غيابيّة). والحضورية علاقات ذات طابع تشكيلي بنائي، حيث تتآلف الكلمات في علاقات دالة بموجب نظام السببية فيها. والغيابية علاقة معنى وترميز، " فهذا الدال يدلُّ على ذاك المدلول وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر"[68].

3) المظهر التركيبي[69]:

تبدو بعض مسلمات النظرية الأدبية في أن النص الأدبي قابل للتحليل إلى وحدات صغرى، وأنه مكوّن من بنيات تتجسّد في علاقة الوحدات الحاضرة فيه بعضها ببعض؛ فالنص يتمتع بباقة من العلاقات التي تربط وحداته، وهي تبعاً لذلك تخضع لعدد من الأنظمة مثل النظام السببي (السببيّة)، ويتجلى هذا النظام في الحكاية والقصة بدرجة أكبر من الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا لا يعني خلوّ الشعر أو المسرحية منه، ومثل النظام المكاني، وهو نظام يقضي وجود ترتيب معين لوحدات النص في اطّراد متفاوت، والمكانيّة في النص الأدبي تستعمل في معناها الضيق، لأنها تخصّ النظام الذي تنتج عنه طريقة تجسيد الكلمات أو المفردات والحروف والجمل كذلك في فضاء النص وصفحات الكتابة. ويظهر هذا النظام بالذات بجلاء في الشعر، حيث يشكل خصوصية ذات قيمة عالية فنياً، فالملفوظات بدءاً من الحروف وسماتها المميزة، ووصولاً إلى

التراكيب النحوية والمقولات المجازية يمكن أن تندرج في نظام مركّب حسب مبدأ التناظر أو التوازي، فالنظام المكاني إذاً يعدّ تقنية أدبية دائمة وأساسية[70].

وهناك اقتراح أو مشروع[71] يطمح إلى أن يكون أساساً صالحاً لفهم بُنى النصوص، وإيجادها واستعمالها، وهو طائفة من المعايير النصيّة تهدف إلى التفريق بين ما يكون نصاً وما لا يكون من قبيل النصوص. وكيفية بناء التراكيب اللغوية في النص الأدبي ليست هي المعيار الوحيد لوجود هذا النص أو ذلك، بل يجب أن تشتمل أيضاً على تحديد قيمتها الفنية، وهذه المعايير سبعة، منها معياران تبدو لهما صلة وثيقة بالنص، وهما (السَّبك) و(الالتحام). فالأول يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق بالضرورة، بحيث يتحقق للنص الترابط الرصفي بواسطة وسائل التضام التي تشتمل على هيئة نحوية للمركبات، والجمل والتراكيب، وعلى أمور أخرى مثل التكرار والكفاية. والثاني هو نتيجة لوجود الترابط المفهومي ووسائله من عناصر السببية والعموم والخصوص وتنظيم الأعمال والمواقف في بنى النص[72]. ومنها معيار تقنيّ يعتمد على السياق التاريخي في علاقته بالنصوص وهو التناص الذي تم الحديث عنه لماماً بصورة مبدئية، وسيتم إفراد حيز له في صفحات قادمة. وهناك معيار اتصالي وهو رعاية الموقف الذي يعني الارتباط بموقف سائد يمكن استرجاعه، بالإضافة إلى ما يعنيه من الاتصال المباشر بالآخرين. أما معيار (القصد) فيتعلق بموقف منشئ النص وتحديد غايات نصه، كما يتعلق معيار الإعلامية بأهداف النص. ومن نافلة القول إن هذه المعايير مجتمعة أو فرادى لا تُفهم دون التفكير في عوامل أربعة هي: اللغة، العقل، المجتمع، والإجراء[73].

ويمكن استنباط الأبعاد المتشابكة في النص وفقاً لمكعب " البنية النصيّة "، وتأملها الذي رصد فيه علماء النص[74] ميدان الأبعاد المتعددة، حيث يكشف عن أن النص يكوّن ذاته ويحقق وجوده بالمقوّمات الآتية:

الأول: المستوى: ومكوناته بالإجمال هي الصوت والتمثيل الخطيّ والصرف والمعجم والنحو والدلالة.

الثاني: المجال: ويكوّن من ثلاث درجات هي: الجملة والمتتالية والنص.

الثالث: الشكل: وصُلب مكوناته يتمثل في الأسلوب والبنية بنوعيها الصغرى والكبرى.

المستوى: يرث الأديب موروثاً لغوياً هائلاً تراكم عبر العصور، ولم يزل حياً في الحاضر، وهو من نتاج قرائح الأسلاف، وإبداع الغابرين والحاضرين معاً، من أبناء الأمة الناطقين باللغة في مجتمع يحيا باستعمال هذه اللغة ومفرداتها معبراً فيها وبها عن تجاربه الإنسانية. وطبيعة المفردات وضخامتها لا يتكفل بها فرد من أفراد المجتمع مهما بلغ حرصه على استقصائها، ولكنها تبقى في حوزة المجتمع في عمومه. وتعرف هذه المفردات في إطارها العلمي تحت عنوان " المعجم ". والمعجم بحكم طابعه والغاية منه ليس إلا قوائم الكلمات التي نجد لديها طاقة أن تحمل كل واحدة منها أكثر من دلالة، وذلك بواسطة المجاز، بجانب دلالتها الأصلية التي اكتسبتها بالوضع والعرف على المعنى الحقيقي[75]. وإذا انتقلت الكلمات من مستواها المعجمي وَوُضعت في تأليف أو كلام، لابدّ أن تفهم في ضوء السياق الذي يحدّد لها معناها وفقاً للقرائن اللفظية والمقام[76]. وحقيقة الأمر أن الأديب لا يقوم باستخدام الكلمات، وإنما يحوّلها إلى ألفاظ يحدد معناها سياق النص، حيث تقترن مع مثيلاتها في بناء الجملة وتنتظم في المتتاليات الجُمليّة حتى يكتمل بناء النص. ونستطيع تقدير عملية التحويل المعقّدة بأنها انتقال للكلمة في صورتها الصوتية المفردة، أو صورتها الكتابية المفردة في المعجم، من حالتها الصامتة إلى الحقيقة الحسية سمعياً أو بصرياً، ومن الإفراد وهو طابع المعجم، إلى السياق الاستعمالي وهو طابع الكلام[77].

ولعل من أهم سمات النص الأدبي على هذا المستوى أنه يقوم بإزاحة الكلمات عن عرفها اللغوي إلى معانٍ أخرى تسمى المعاني المجازية التي تتجسد في الاستعارة والمجاز المرسل والتشبيه، وهي دلالات يهتم بها الأدباء ويسعون إلى تحقيقها بالانزياح أو العدول عن المعنى العرفي إلى هذا المعنى الجمالي.

والكلمة المفردة، كما هو معلوم، ذات طابع صوتي يتحقق في صفات ملازمة لها وهي تختلف عن الحروف التي تعبّر عن الرمز المكتوب[78]. وتميّز الدراسة الحديثة لعلم الأصوات اللغوية بين صوت مجهور وآخر مهموس نتيجة لحالتين في نظام النطق عند

الإنسان[79]. واللغة العربية مثلاً فيها ثلاثة عشر صوتاً مجهوراً واثنا عشر صوتاً مهموساً، والأولى أكثر شيوعاً من الثانية في الكلام العربيّ كما يقرر علماء الصوتيات[80].

أما ما يتعلق بالكلمة المفردة من حيث النشوء وتقبلها للتحول إلى صور مختلفة، فهو واقع في المستوى الصرفي الذي لا تجري أحكامه على الحرف، بل على المفردات المسماة في الاصطلاح النحوي، بالاسم والفعل، وهما يقبلان الخضوع للنظام الصرفي، علماً بأن بعض الأفعال القليلة لا تقبل ذلك وتسمى "الجوامد"[81]. وأما علم النحو فقد اهتم به علماء العربية اهتماماً خاصاً جعلهم يعدّونه دعامة علوم العربية جميعاً، وقد عُرف عندهم بأنه " مجموعة من القواعد التي تحثنا على أن نحاكي كلام العرب وأن ننحو نحوه. ورأوا فيه العلم الذي يُعرف به صحيح الكلام والكتابة على اصطلاح اللغة العربية، واستخرجوه من مقاييس كلام العرب الفصحاء، واستنبطوه من منهجهم في التعبير "[82]. وعند اللسانيين[83] أن اللغة منظومة كبرى تشمل أنظمة متعددة تقوم بينها وشائج وعلاقات متشابكة وحتمية التكوين، سواء أكانت صوتية أم معجمية أم نحوية، تعتمد كل واحدة منها على الأخرى، ولذلك يصعب الفصل بين هذه الأنظمة إلا لأغراض التحليل واستنباط مكونات النص الأدبي. ولا يكون النحو نسجاً على منوال كلام العرب فحسب، وإنما يغدو على لسان الأديب الأريب، كما يرى أبو حيان التوحيدي، أداة للإبداع في نظام اللغة، وطاقة ينطلق بها إلى أفق التعبير لإنجاز نصه، فيقول[84]: "وكذلك النحو الذي قصدَ به الماهرُ فتق المعاني وصحة الألفاظ، وتوخي الإعراب، واعتياد الصواب ومجانبة اللحن، على حدود ما في غرائز العرب وطبائعها وسلائقها ". ويبدو النحو في أتم مظاهره نظاماً يتكون من الأسس الآتية[85]:

1. تتألف المعاني النحوية العامة من الخبر والإنشاء والإثبات والنفي، والطلب وفيه الأمر والنهي والاستفهام والتمني والرجاء، ومن الشرط والقسم والتعجب.. إلخ.
2. المعاني الخاصة كالفاعلية والمفعولية والحالية.
3. العلاقات التي تربط بين المعاني الخاصة وتكون قرائن معنوية، وتعرف في النحو بعلاقة الإسناد والنسبة والتبعية.
4. العنصر الرابع يقدّمه علم الصرف والصوتيات إلى علم النحو، وهو يختص بالمباني الصالحة للتعبير عن معاني الأبواب السابقة.

5. القيم الخلافية أو المقابلات بين كل عنصر مما سبق، كأن نرى الخبر في مقابل الإنشاء، أو المدح في مقابل الذم، أو الاسم المرفوع في مقابل المنصوب ..إلخ.

وعلى المستوى الخطيّ للنص تعترض بعض الإشكالات الناجمة عن الفروق والاختلافات ما بين الكلام المنطوق، والنص المكتوب، فالتدوين المباشر للكلام هو عوض عن المنطوق أو الملفوظ، ينقله من الشفاهية إلى الكتابة التي من شأنها أن تحفظ الخطاب وتجعله وثيقة مشهودة رهن إشارة الذاكرة الفردية والجماعية، فنقل الكلام من الطور الشفاهي إلى العلامات الخطية هو عبارة عن تحرير النص من قيود التلفظ ونقله إلى علاقة جديدة في محور ثنائية المؤلف/ القارئ[86]. والمظهر الخطي للنص (الكتابة) يعدّ ترميزاً لحروف الكلام تبعاً للخبرة اللغوية المكتسبة وقواعدها المعلومة، وليس وفقاً للمنطوق؛ فالأديب يراعي في كتابة نصه مقتضيات اللغة لا مقتضيات الكلام المنطوق، وهذا مدلّل عليه حين نفرّق في صورة الكتابة بين كلمات مثل: (سعى) و(دعا) مع أن نطق الألف فيهما واحد في الحالتين، وخبرتنا اللغوية هي التي تهدينا إلى اشتقاق الفعل الأول من (السعي) والفعل الثاني من (يدعو) كما هو معلوم[87].

وتشكّل الظواهر البصرية، واللابصرية أحياناً[88] فضاء النص، وهي وإن كانت هامّة لم تحظ مثل الظواهر السمعية بالدراسة والتصنيف إلاّ في حالات نادرة. وقد اهتم الأدباء العرب ببعض هذه الظواهر في نصوصهم، كما نرى في تجويد الخط والتأنق في أشكاله وكتابة بعض الكلمات والعناوين بخط معين ونوع خاص من الحبر، أو بتوزيع بعض الحروف في أنواع محددة من الخطاب الأدبي. وتعد أيقونه فضاء النص الأدبي من أهم المؤشرات الدلالية والسيميولوجية، وهي تعني أشياء عديدة؛ فشكل الخط مثلاً يُفهم على أنه دالّ له مدلولاته التي تُفسَّر في سياق النص، بالإضافة إلى ذلك فإن إبداع الفضاء (الأسود)، أي كتابة النص بالحبر، لا يتم إلا باستثمار الفضاء الأبيض للصفحات، وهو ما يكون دون مؤشّر، أو بمصاحبة مؤشّره، واللامؤشّر يكون بياضاً غفلاً مجرداً من أي شيء يحتاج إلى منحه معنى ملائماً للسياق من قبل القارئ. أمّا المؤشّر فيكون بمثابة أيقونة غير لغوية، وحينئذ يحتاج إلى تفسير مختلف يأخذ في عين الاعتبار دلالة أنه ينوب عن التعبير اللغوي، وهو ما نراه في كثير من الأحيان في غلاف النص

المكتوب أو في صفحاته الداخلية. إنّ وجود هذا التشكيل البصري للنص هو ما دفع النقد المعاصر للاهتمام به ومحاولة الكشف عن دوره في منح النص الأدبي دلالات جديدة تردف المظاهر اللغوية الأساسية غنى وعمقاً، وهو ما جعل النقد أيضاً يعدّ الفضاء النصيّ بما يحتويه من أيقونات من الثوابت الأدبية وخصوصاً بعدما أبرزته التيارات الشعرية الحديثة والمعاصرة[89].

ونرى في مستوى آخر بعض المقولات الأساسية التي تؤكد إنتاج النص لدلالته وفق أنظمته اللغوية الخاصة به، حيث يتجلى في هذه الإنتاجية ويؤسِّس شكله الأخير في أنساقه اللغوية التي ينبغي على الباحث أن ينظر فيها ويفتش عنها في علاقة الدال بمدلوله في المقام الأول[90]. وقد اتسع نطاق البحث الدلالي، وصار المعنى في تحليل النص الأدبي بصفة خاصة بؤرة جذب تجمع إليها عناصر متنوعة: صوتية وتركيبية ونحوية وسياقية[91]. ويعزى التصيب الوافر للمعنى في النص الأدبي إلى العلاقة الطبيعية الوطيدة بين الكلمات وتصوراتها لدى المتلقي، وهو يربط بين الكلمات والأشياء التي يستدعيها بصورة غير مباشرة وتتكون عبر دورة الربط الذهني للمعنى، أي عن طريق المحتوى العقلي الذي تستدعيه الكلمة مرتبطة بعد ذلك بالشيء في علاقة مفترضة يتصورها المخاطَب أو المتلقي[92]. وعلى هذا الأساس يُنظر إلى الكلمات بوصفها رموزاً لغوية بالدرجة الأولى تتطلب بالضرورة بحثاً في مستويات علاقتها بالمرموز إليه وما يمثله من تصورات عديدة تستقر في إطار العلاقة بين الدال والمدلول من منظور التحليل اللغوي الذي يعرّف المعنى " بأنه علاقة متبادلة بين اللفظ والمدلول، علاقة تمكّن كل منهما من استدعاء الآخر "[93].

وإذا كان المعنى الأساسي للكلمات يشير ظاهرياً إلى حدود معينة، فإن عوامل خارجية كثيرة تجعل هذا المعنى غامضاً وغير ثابت، مما يتطلب المزيد من التفسير المستمر من سياق النص أولاً، وما يستدعيه الموقف الاتصالي ثانياً، ولهذا يرى بعض العلماء[94] أن المعنى له ثلاثة مستويات: الأساسي أو المركزي، والسياقي، والعاطفي أو الانفعالي. ويبدو أن غموض المعنى الأدبي يعود إلى غموض المدلول والدور الذي تلعبه العناصر العاطفية في تفسير المتلقي، وخصوصاً إذا تعلق الأمر بالشعر الحديث بعامة[95]. والغموض في حقيقته ظاهرة شعرية ملاصقة للإبداع الشعري، تكشف عن هويته،

وتبلور جوهره، وهو يعدّ "طاقة الإبداع في النص، التي تفتح مداه على عوالم من المدلولات الإيحائية، بحيث تلقي بظلالها الكثيفة، أو تقربنا عبر قراءة عنيدة من مدلولات لا نأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر"[96].

وبالرغم من هذا التحديد لوظيفة الغموض وضرورته للشعر بصفة خاصة، وآلية القراءة أو التلقي، فإن شعر الحداثة على سبيل المثال يتعاظم فيه الغموض نتيجة للغياب الدلالي المتأتي من غياب الموضوع أو طمسه وخلو هذا الشعر منه، فتضيع في الغالب الأعم أهم إضاءة يستعين بها المتلقي للكشف عن الأبعاد الدلالية، كما تبدو لغة النص الحداثي، ولاسيما قصيدة النثر، في عزلة عن السياق الموضوعي لها[97].

وكنا قد تحدثنا عن النص وعلاقته بالجملة والمتتاليات في موضع آخر سابق مبثوث في مطالع هذا البحث، ولذلك سننتقل إلى المستوى الثالث.

الشّكل: نحاول هنا بيان ما يسمى بالشكل في النص الأدبي، ونبرز بالإجمال مظهرين رئيسيين وأساسيين لاغنى لبيان أهميتهما، وهما: الأسلوب والبنية.

الأسلوب[98]: لم يعد مصطلح الأسلوب غريباً عن بيئتنا العلمية والثقافية، بعدما نشطت الدراسات الأسلوبية في النقد العربي المعاصر[99]، وأصبح الإلمام بها جميعاً ضرباً من المستحيل أو يكاد، في هذه العجالة التي نسعى إلى الإفادة منها قدر طاقتنا لبيان مقومات النص الأدبي في مجملها، أو قسط كبير منها. وتذهب بعض الاتجاهات المعاصرة[100] في تعريف الأسلوب إلى كونه طريقة في التعبير عن الفكر والوجدان والأداء المتميز بواسطة اللغة، وطريقة العيش مروراً بالطريقة الخاصة لكاتبٍ من الكتّاب، أو لفنان أو لفنٍ أو حتى لجنس أو عصر. ويمكن تصور الأسلوبية العامة دراسة للعلاقات بين الشكل ومحور الأسباب الإخبارية، وبشكل أكثر دقة الأسلوبية هي دراسة للتعبير اللساني[101]. ولا مناص من اعتبار الأسلوب وجهاً لجماليات التعبير يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير من طرف الكاتب أو الشاعر بطريقة غامضة في الوقت الذي تتكون فيه اللغة في اللاشعور. ومن الطبيعي أن تكون اللغة وحدها مجال اهتمام الأسلوب، وقد كانت حصيلة طرائق الأسلوب عند القدماء تمثل موضوع دراسة البلاغة، وهي بمنزلة قواعد التعبير وطرق إبداعها في اللغة تُستخدم أداةً نقدية لتقويم

المـؤلفات الكلاسـيكية الكـبرى، ولـذلك صـح أن تكـون الأسـلوبية وريـثة الـبلاغة القديمة[102].

وربمـا تجـد القواسـم المـشتركة لمخـتلف مفاهـيم الأسـلوب مكانـاً متميـزاً في التعـريف الآتـي: " الأسـلوب هو وجه للملفوظ ينتج عنه اختيار أدوات التعبير وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده "[103]. ولا شـك أنـه تعـريف شـامل يتسع لعناصر أساسية تضم التعبير ومنحاه، والمتكلم وطبيعته ومقاصده. وقد قدّم أحد علماء الأسلوبية[104] شرحاً وافياً لعناصر هذا التعبير ومقولاته البارزة نحاول إيجازها فيما يأتي[105]:

1. حـدود التعبير: وهـو يؤثـر في مفهـوم الأسلوب تبعاً لمقاربة مفهوم التعبير بالمعنى الواسع أو باتفاق محدد بثلاثة ضوابط: أولها استخدام الكاتب لأدوات التعبير استخداماً واعياً لا يتعدى الغاية الجمالية والأدبية. وثانيها يتعلق بطريقة الكاتب ومزاجه وتجربته التي تتحكم في اختياره اللغوي. أما ثالثها فمحوره على مفهوم كليّة النص التي تحتوي بالضرورة الموقف الإنساني في أوضاعه المختلفة.

2. حـدود أدوات التعبير: وتهـدف مـن وراء الاتـصال اللساني إلى قيم عـدّة تمتـزج بالتركيب الأدبـي للتعـبير عـن موقـف الكاتـب والأثـر الـذي يـريد إحداثـه في المخاطَب، وهـذه القيم إمّـا أن تكـون مفهوميّة تـرتبط بالأسـلوب إذا كـان واضحاً أو منطقياً أو غير ذلك، وإمّـا أن تكـون تعبيريّة تُستنبط مـن سمـات التعبير فيوصـف الأسـلوب حينئذ بأنـه نزق، أو ذو طابع طفولي أو غير ذلك. وتكون أيضاً قيماً انطباعيّة خاصة بالتأثير في نفس المتلقي، فيوصف الأسلوب بأنه ساخر أو مضحك... إلخ.

3. مصادر التعبير: وهي كثيرة لا يسهل حصرها، ولكن أبرزها هي:

أ) علـم الـنفس التعبيريّ، ومجالـه يـدور حـول الكاتـب وجنسه وطبـيعة رؤيـته في الحياة.

ب) علـم الاجـتماع التعـبيري، ويهـدف إلى تمييـز الأسـلوب إذا كـان تعـبيراً عـن طبقات اجتماعية معينة أو مهن أو تجمعات حضرية مختلفة.

4. أوجـه التعـبير: تنـتج عـن طبـيعة التعـبير ومـصادره سلـسلة مـن التعـريفات الوصفية، وهي تقوم على:

a. شكل التعبير، فهناك أسلوب موجز وآخر استعاري على سبيل المثال.

أ) جوهر التعبير، بالنظر إلى الفكر يكون الأسلوب حزيناً أو قوياً أو سلساً.
ب) المتكلم ووضعه، بناءً على ذلك يكون الأسلوب قديماً أو حديثاً أو غير ذلك.

وتبدو الإشكالات المعرفية والمنهجية التي أثارتها ظاهرة الأسلوب نفسها ما تزال تتردد في أدبيات هذا العلم وتؤدي إلى إثراء منظومته النظرية وتوسيع آفاقه التطبيقية، بحيث تطرح مسائل الأسلوب الشائكة بما فيها حدوده ومفاهيمه، تارة بوصفه نتاجاً طبيعياً لنشاط المؤلف واختياره، وأخرى لعلاقته المباشرة بالرسالة اللغوية، وبذلك يكون وصفاً للخواص التعبيرية لها، وثالثة ينتسب فيها للمتلقي أو المخاطَب بوصفه مجموعة من المثيرات والمنبهات التي تستدعي انفعالات ومواقف معينة. وقد أدت هذه الثلاثية إلى تقسيم الأسلوب إلى أسلوبيات تعبيرية وأسلوبيات تأثيرية وأسلوبيات موضوعية[106]. وهذه الثلاثية تم استخلاصها كاتجاهات كبرى في تفسير الظاهرة الأسلوبية من خلال معايير تتصل بمدى ارتكازها على أحد الأسس الثلاثة وهي: المؤلف (المخاطِب) والمتلقي (المخاطَب) والنص.

الأساس الأول: يتقدم من حيث النشأة والوجود، لأن الرسالة اللغوية تنبثق من منشئها في التصور والتحقق في الوجود جميعاً. وتحديد مفهوم الأسلوب اعتماداً على عنصر المؤلف قديم يتخطى الأسلوبية المعاصرة إلى البلاغة القديمة عند اليونان ومن تلاهم من الأمم[107]. والأسلوب بناءً على هذا المنظور يُوصف بأنه الكشف عن نمط التفكير عند صاحبه، وهو يطابق بين ماهية الأسلوب ونوع الرسالة اللسانية شكلاً ومضموناً. ولعل هذا المقصد يكون من وراء تعليل أحد رواد الأسلوبيّة عند العرب في العصر الحديث للظاهرة الأسلوبية عندما يوازن بين الناحية الشكلية في الأسلوب ومقاصد المؤلف ومدى تأثير التعبير في المخاطبين، فيقول[108]: "ولا يزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم، فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير". ومازال يركّز على أن الأسلوب طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بالعبارات اللغوية[109].

ويرفض بعض علماء نظرية النص[110] أن تدخل مسألة تعريف الأسلوب في إطار نفسية الفرد، وأن يعني شخصية مؤلف النص وطبيعته، لأن ربط الأسلوب بالعوامل

النفسية أو بالترجمة الذاتية للمؤلف أدى إلى بطء تطور التصور الأدبي واللغوي فترة طويلة. وقد اقترح بعض علماء الأسلوب[111] أن يُفهم الأسلوب على أنه أسلوب الفرد الذي يعتمد على النصوص أو التعبيرات المنطوقة، وهذا معناه الاعتماد على المظاهر التي تنتمي إلى مستوى الكلام بالمعنى الذي ورد عند دوسوسير[112]. يقول شبلنر: "الأسلوب ظاهرة، أو هو ظاهرة مصاحبة توجد في النصوص المنطوقة أو المكتوبة، كما أنها تتحقق في مسألة تلقي النصوص (...) ويهدف الأسلوب غالباً إلى قصد محدّد من مؤلف النص. وفضلاً عن ذلك يمكن أن يضاف للمؤلف تأثير يقوم به النص كالتأثير الجمالي"[113].

الأساس الثاني: يهتم فيه الفكر الأسلوبي بمنهج إثبات حضور المتلقي في عملية الإبلاغ، بحيث لا يكون الخطاب مكتملاً إلاّ وقد تهيّأتْ فيه العناصر المؤثرة على المتلقي؛ فالأسلوب بهذا التقدير هو تجسيد لسلطة المبدع، من خلال صياغته لنصه صياغة تركّز على فكرة التأثير التي تتضمن بالضرورة مفهوم الإقناع الأدبي، وهو يقوم على المؤثرات العاطفية والبلاغية لجعل المتلقي يقبل بمدلولات النص أو الرسالة اللغوية، وتصيير الخطاب إلى علاقة وجدانية تستقطب المتلقي وتؤثر فيه[114]. ولا شك أن النقلة في الاهتمام من قطب المؤلف / النص، إلى العلاقة بين النص والقارئ، قد أثرت في النظرية الأسلوبية وأكسبتها ثراءً وعمقاً، وكشفت لها سبلاً جديدة في موضوع الأسلوب برمته؛ فقد أصبح النص لا يتحقق له وجوده الجمالي دون ممارسة القارئ لنشاطات تتصف بالمهارة والكفاءة الأدبية كشرط أساسي في عمليات التلقي التي تشير إلى تجسيد النص عبر قراءات كثيرة يبقى فيها النص بنية ثابتة، بينما تتعدد بالضرورة ممارسات القرّاء التي ينبغي أن تتضمن البعد الجمالي[115]. وقد بلغ الاهتمام بأثر المتلقي في النص إلى حد أن تعريف الأسلوب اقترن بالمتلقي واعتمد على أثر الكلام فيه، وهو ما نجده في تعريف أحد أقطاب الأسلوبية، حيث يرى أن الأسلوب " إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوّه النص وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبّر والأسلوب يبرز"[116]. وتبدو مساهمات بعض اللسانيين[117] في تعريف الأسلوب وإدراك مفهومه ووظيفته ليست ببعيدة عن إطار المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي، وتحقيق وظيفته الاتصالية، بل إنها تركّز على مبدأ الإيصال بوصفه سمة أصيلة في الأسلوب وغاية إذا لم يحققها أصابه فشل ذريع.

ووفقاً لهذا المبدأ، فإن الأسلوب هو مجموعة من الإمكانيات التي تحققها اللغة ويستغلُ أكبرَ قدرٍ ممكن منها الكاتبُ الناجح أو صانعُ الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب، بل يهدف إلى إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها. وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب[118].

الأساس الثالث: يعتمد في تحديد ماهية الأسلوب على جوهر النص في ذاته. وإذا كان النص الأدبي وليد صاحبه، فإن الأسلوب وليد النص، ولذلك يمكن أن ينفصل عن مؤلفه، لكونه ظاهرة نصية تتوارى فيها علاقته بصاحبه ومتلقيه معاً[119]. وهذا يعني أن الأسلوب عند أصحاب هذا الاتجاه[120]، أشكال تعبيرية كامنة في صميم اللغة التي تنطلق من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي في التكوين الأسلوبي ذاته. وقد اتسع نطاق الأسلوب ليشمل الوحدة الكلية في النص الأدبي، ويعمل بوصفه وظيفة مركزية ونظاماً للعالم الداخلي في النص، وهو مركب من عمليتين متواليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً نحوياً يسمح بالتصرف في سبل الاستعمال اللغوي[121]. وتبدو علاقة الأسلوب في ارتباطه باللغة المادة المكونة له، في هذا التصور علاقة خاصة بالنص الذي يوصف بأنه خطاب أصغر ينتمي إلى الخطاب الأكبر، أي اللغة، حتى في ظاهرة الانزياح النصيّ التي لابد أن تستدعي النظام الأصلي للغة لتكوّن سمات الأسلوب وقدراته التعبيرية.

البنية: يتميز مفهوم البنية بالدلالة بطريقة تكييف أجزاء النص لتكون كلاً موحداً يتضمن بداهة التضامن والانسجام بين أجزائه. وعلى هذا الأساس المبدئي، فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكلّ ما، والعلاقات القائمة بين العناصر المختلفة، ووضعها والنظام الذي تتخذه. وربما يكون تعريف البنية عموماً بأنها كلّ مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه وعلى علاقته بالعناصر الأخرى، هو أبسط تعريف يسمح بتحليل خصائصها الاصطلاحية أو وحداتها الجوهرية[122]؛ ولذلك لا تبدو البنية ولا تتكشف ولا يتمثل مفهومها بوضوح إلاّ من خلال تجليها في وحدات أو خصائص محددة تميزها، وهي: النسق أو النظام، والعلاقات، والعناصر، والتماسك. وربما لا نجد بعض هذه الخصائص متوافرة في نص أدبي ما،

ولكن في الغالب الأعم ينطوي النص على بنية ما تكون ضامّة لكل شروط الإبداع، أو قد تكون بنية مهلهلة لا تحقق الشروط الأدبية[123].

ويتوقف مفهوم البنية– فيما يبدو– على السياق بشكل أساسي؛ والمعنى الشائع لكلمة السياق يصفها بأنها " النَّظم اللفظي للكلمة وموقعها من ذلك النَّظم"[124]. فالسياق بناءً على هذا التعريف ينبغي أن يشمل الكلمات والجمل السابقة واللاحقة، بل والقطعة كلها والكتاب كله. كما يشمل بوجه من الوجوه كلَّ ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات وعناصر غير لغوية متعلقة بالمقام الذي تنطق فيه. وقد تتسع السياقات لتكون سياقاً ثقافياً أكبر. ولا أحد يماري في أن هذه العوامل جميعها لها تأثير مباشر على المعنى الدقيق لكلمة سياق[125]. ومن جانب آخر فإن العلاقات المتشابكة في النص لا يتحدد شكلها مسبقاً، وإنما تتجلى في داخل النظام، أو النسق الذي يحتضن البنية وما سواها من العناصر، وهذا النظام تتسم طبيعته بالتمايز؛ فهو ذو طبيعة جدلية تنشأ من خلال علاقة المغايرة والانتظام، ومن هنا يتخذ النسق دوره البنيوي في تشكله وتميّزه، وما يخلفه من تداعيات الأضداد والثنائيات[126].

والحقيقة أن خاصية التماسك تتحقق من خلال ما يسمى بالوحدة الكلية للنص، ومن أهم ظواهرها ظاهرة "الترابط النصيّ" التي تقوم على تصوّر يجمع بين عناصر نحوية وأخرى تُستقى من علوم متداخلة مع النحو في الأصل. وهنا يفرق الباحثون[127] في علم النص بين الربط الذي يمكن أن يتحقق بواسطة أدوات الربط النحوية، والتماسك الذي يتحقق من خلال وسائل دلالية، فالأول يتم تتبعه على المستوى السطحي للنص، وهو ذو طبيعة خطيّة أفقية تظهر على مستوى تتابع الكلمات والجمل. والثاني يتمثل في بنية عميقة في أغوار النص، حيث يُستنبط من خلال علاقات وتصورات يعكسها المجموع الكلي للمتتاليات النصية كما تجسدها الكلمات والجمل، ولكن بطريقة تحقق الوحدة الكلية للنص، ولذلك فهو ذو طابع دلالي تجريدي. ويطلق بعض علماء اللسانيات[128] على البنية التجريدية الكامنة في النص " البنية الكبرى " وهي تقوم على مقولات وقواعد ذات طبيعة عامة، وذات أعراف يهتدي بها مستعملو اللغة حينما يمتلكون ناصيتها ويستخدمونها قياساً على الخبرة. ولا شك أن علم النص يتجاوز الاهتمام بالجملة إلى الاهتمام بالأبنية الكبرى المرتبطة بوحدة النص، وتكون طبيعة

هذه الأبنية دلالية تُعنى بالترابط الكلي للنصوص ومعانيها التي تستقر على مستوى أعلى من مستوى القضايا الفردية التي تهتم بها الأبنية الصغرى، وهذه الأخيرة ذات طبيعة خاصة وتكون على مستوى أدنى وتهتم بالجملة ومكوناتها. وتبدو الأبنية الكبرى أو القواعد الكبرى الوسيلة الوحيدة للوصول إلى ثيمات النص، أو استنباط التصورات الموضوعية العامة فيه. البنية النصية إذاً بنية معقدة ذات أبعاد متعددة تحتاج لسبر أغوارها إلى ذلك الخليط المتكامل من النحو والدلالة والأسلوبية والتداولية، وهو ما اختص به علم النص واستطاع استيعابه والتركيز على الخواص التركيبية والاتصالية لأجناس مختلفة من النصوص وفي مقدمتها النص الأدبي[129].

التّناصّ

يدرك الباحث المطّلع على دراسات التناص مدى التداخل بين هذا المفهوم ومفاهيم أخرى عديدة من حقول مختلفة مثل: الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر[130]، وباب السرقات بالمفهوم الذي طُرح في تراثنا النقدي والبلاغي، حيث توسع فيه العلماء وقدموا مقاربات مختلفة له ولغيره من المسميات التي أطلقوها على أنواع السرقات وما يدور في فلكها على المستويين النظري والتطبيقي[131]. وتدخلنا المقاربات المختلفة للتناص في حيرة نضطر معها للجوء إلى استخلاص قسمات مشتركة بين المفاهيم المتعددة للمصطلح، حتى تنتهي إلى محاولة إثبات الدلالة الجوهرية له، والتأسيس على مقاربة مفهومه بأنه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[132]. واختلف أحد النقاد المعاصرين[133] مع جمهرة الباحثين حول تسمية المصطلح، ورأى استبداله بـ"التداخل النصّي" مشترطاً لتمثُّل المصطلح بأبعاده الإجرائية أو التطبيقية، أن تكون المقاربة المتداولة له في الخطاب النقدي مصحوبة بمراقبة منهجية ناظمة لمستوى نظري موحد قادر على التعامل مع كلٍّ من الشعر والسرد، بطريقة تهتم بالعلاقات النصية في الأجناس الأدبية، لتصبح قراءة حوارية تطمس الاختلافات المنهجية للمقاربات المتباينة، كما كانت نتائج رصد الظاهرة الأدبية على يد ميخائيل باختين منذ زمن العشرينات المتأخرة من القرن الماضي[134]. وكانت جوليا كريستيفا قد بنتْ على مصطلح الحوارية لباختين، بحثها عن التناص وسبقتْ إلى إطلاق مصطلح التّناص على الفرضيات

والإجراءات المتصلة بعلاقة النص بنصوص أخرى[135]. ونظرت هذه الناقدة إلى التّناص باعتباره إشكالية تتعلق بإنتاجية النص، وأخص ما يعنيه أنه "ترحال للنصوص وتداخل نصي. ففي فضاء نص معين تقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[136]. ولا تعرف هذه الإنتاجية إلا بإدماج كلمة أخرى، حتى تصبح عيّنة تركيبيّة تجمع أشتات النص وتنظمه، بحيث يحيل إلى التعبيرات المتضمنة فيه، وبذا يكون التناص هو تقاطع داخل نص مأخوذ من نصوص أخرى[137]. إنه يعتمد على نقل تعبيرات سابقة عليه أو متزامنة معه بآليتين متلازمتين في عملية التّناص هما: الاقتطاع والتحويل[138].

ويدحض التّناص، وخصوصاً بعد اتساع نطاق البحث في علم النص، فكرة استقلالية النص عما سواه، والاعتقاد ببكورة النص الأدبي؛ فلا وجود للنص البرئ الذي يخلو من التفاعلات مع النصوص في توارثها وتداخلها، وهو ما يسميه رواد النقد التشريحي " تداخل النصوص "[139]. ويعد هذا المنظور متطوراً في الكشف عن حقائق النص الأدبي والتجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها على سياق ثقافي شامل لها. ولم تتوقف المحاولات الجادة لفتح آفاق جديدة في التعامل مع حقل التناص، وفي هذا الصدد يطرح الناقد سعيد يقطين[140] اجتهاده القائم على (عصرنة) المفاهيم والأطر الخاصة بالتناص وما يتعلق بها، فنراه يستعمل مفهوم التفاعل النصي في مقابل المتعاليات النصية عند جيرار جينت الذي أراد أن تكون متعالياته أوسع نطاقاً وأشمل من التناص، لأن هذا الأخير ليس إلا مستوى واحداً من المتعاليات، وهو فرع من مفاهيم أخرى. وقد ربط يقطين التفاعل النصيّ بمنهج هرميّ متدرج في الوصول إلى تجريد المفهوم بدءاً بمستوى التعالق النصيّ، وما يستلزمه وفقاً لقاعدة تتيح العمل في نطاق أوسع في النصوص الأدبية، من حيث إن الكاتب يتعلق من خلال قراءاته الأفقية بنص نموذج أو كاتب معين يحتذيه وينسج على منواله وينوّع على تجربته خصوصاً في مراحله الإبداعية الأولى. وتاريخ النصوص العربية أو غيرها يمدّ الباحث بنماذج دالة مثل علاقة المعري بالمتنبي، والحريري بالهمذاني، والإنياذة بالأوديسا[141]. ولكن هذا المستوى من التعالق لا يقف عند حدود المحاكاة، بل يتحول إلى الضد كما نجد في النقائض المشهورة أو الهجاء والمعارضة، وهي ذات دلالة كبيرة

في الأدب العربي. أما مستوى الترابط النصي فهو الثاني في منظومة التفاعل[142]، وهو نظام استُحدثتْ أصولُه المعرفية من النظرية الإعلامية المعاصرة، كما ظهرت في مفهوم تعدد الوسائط الذي يستوعب تقنيتين متجاورتين هما: الترابط النصي وترابط الوسائط. ويرتكز الترابط على نسيج من العلاقات غير المتتالية التي تسمح بالانتقال من موضوعات إلى أخرى دون مراعاة النظام الذي تخضع له في ترتيبها الأصلي؛ ومفهوم الترابط يلح بقوة على فكرة الربط بين المعطيات المختلفة سواء أكانت نصوصاً أم صوراً أم مقاطع صوتية.

وتكاد تتفق دراسات التناص[143] على أن هناك نوعين أساسيين منه، هما:

1. المحاكاة الساخرة: ويسميها بعض النقاد النقيضة، ويحاول آخرون أن يختزلوا التناص فيها، وهي على العموم شكل من الكتابة الأدبية يقوم على السخرية من خصائص الخطاب السابق.

2. المعارضة: وتتمثل في علاقة النص المعارِض بالنص المعارَض على نحو تكون الفاعلية فيه باحتمال الاستبدال والتجاوز للنص المعارَض، وفي أدناها تكون ببروز النص المعارِض كفواً لنظيره المعارَض في علاقة متنوعة.

وهذا التصنيف الثنائي يوصف بأنه ضيق ومحدود وينظر إليه بنسبية ثقافية، لأنّ بين الحداثة الأدبية والكلاسيكية التقليدية نجد أنماطاً متعددة من النصوص الأدبية، بعضها ينحاز تماماً للحداثة ويتجاوز التقاليد الأدبية، وبعضها الآخر يلتزم بتلك التقاليد، وبينهما اتجاهات مختلفة وتيارات عديدة. غير أن وقوع الأديب في سحر التناص أمرٌ لا مفر منه لأنه لا فكاك للإنسان من شرطه التاريخي: الزمني والمكاني، ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي، أي ذاكرته؛ فأساس إنتاج أيّ نص هو معرفة صاحبه بالعالم، وهذه المعرفة هي ذاتها ركيزة تأويل النص من قِبل المتلقي[144].

والتناص وفقاً لمصادره يكون خارجياً لا داخلياً بخلاف مَنْ يجعل التناص قائماً في أعمال الأديب ذاته[145]، لأن مثل هذا الارتداد في النصوص يحيل على ذات منغلقة ويدور في أفق ضيق وتجربة مجترّة تستدعي أنماطاً محددة سلفاً ومكررة. أما التناص الخارجي، فيشير إلى ما يطلبه الشاعر أو الروائي عمداً من نصوص مزامنة له أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها، وهي مصادر أساسية لا غنى للأديب عنها سواء أكانت ثقافة

عربية أم أجنبية بلغاتها المختلفة، ويعد ذلك شرطاً للإبداع وأحد المكونات الرئيسية للشخصية الأدبية، وقد صح ذلك في حالات كثير من الأدباء العرب المعاصرين، شعراء وروائيين، حينما أقبلوا على النهل من ثقافة عصرهم الأجنبية والعربية الموروثة، وهو ما تجلى في أعمال توفيق الحكيم، وجبرا إبراهيم جبرا، والسياب، والبياتي على سبيل المثال[146]. وتتنوع أهداف التناص وغاياته، إذ إنه لمن الخطل أن يكون بحال من الأحوال استعراضاً ثقافياً خالياً من الأبعاد الجمالية والدلالية التي من شأنها تعضيد متون النص الأدبي وتقوية أواصره بربطه بسياقه التاريخي والثقافي. بالإضافة إلى ذلك، فإن المجال الحواري في التناص حيوي بين المتناصات والنص المركزي الجامع لفسيفساء من النصوص الأخرى، بحيث يكون الحوار حركة معقدة من تأكيد النصوص أو نفيها، وهو ما يلفت انتباه المتلقي إلى النصوص الغائبة عبر شفرات نصوصية وإيماءات وتصريحات عديدة. يتضح مما سبق أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين الصارمين، وتعتمد في تميزها وإدراك أبعادها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته بالأجناس الأدبية، حتى يتمكن من ترجيح حقول التناص ومواقعها ومصادرها وأصولها النصوصية وفاعليتها في بناء النص.

التداولية

يثير النص الأدبيّ إشكالات ثنائية عديدة مثل: النص/ القارئ، والنص/ المؤلف، في مقابل النص دون أبوّة، ويعني ذلك أن يكون مجرداً من مؤلفه، وهذه فكرة عارمة اجتاحت تيارات الحداثة النقدية منذ أن أعلن رولان بارت عن موت المؤلف[147]. ورأى أن الاهتمام بالمؤلف من بقايا أو رواسب المذهب الوضعي في الأدب، وهو خلاصة الأيديولوجيا الرأسمالية ومحط عنايتها. ويعترف بأن إمبراطورية المؤلف لا تزال عظيمة السطوة على الرغم من المحاولات التاريخية لزلزلتها[148]. كما يثير النص مسائل خاصة بفاعليته في نطاق التداول والتأويل الأدبيين. والتداولية تعني استخدام اللغة في شتى السياقات والمواقف الواقعية، أي تداولها عملياً، وتقبل النص على أنه عناصر وسيطة أو حلقات في سلاسل التواصل أو التوصيل[149]، ومن هنا فهي تجمع بين الحركة نحو الخارج والحركة نحو الداخل بوسائل فنية تداولية مثل الإضمار والافتراض المسبق

والإقناع، وتكون الحركة الخارجية بإقامة الصلات اللازمة بين هذه العناصر والقوى الموجودة خارج النص في عالم الكاتب والقارئ مثل علاقة القوة الاجتماعية أو سلطة التقاليد الثقافية وغيرها[150].

وقد برزت النظرية التداولية في خضم الإشكالات الخاصة بالأدبية ومفاهيمها ومقولاتها التي افتتحتها الشعريات المعاصرة، ثم غدت تياراً يقبل التحدي لإعادة تحديد الجنس الأدبي من جهة طابعه الاتصالي، لا من جهة الخصوصية اللغوية له التي كانت البنيوية قد حاولت وصفها والتركيز عليها[151]. وتنظر التداولية في شروط صلاحية المنطوقات اللغوية، أي النصوص وقواعدها بالنسبة لسياق معين، وبعبارة موجزة ودقيقة أكثر تدرس العلاقات بين النص والسياق[152]، وهنا تثار قضية تعدد اتجاهات التداولية الأدبية وطرق فهمها، بحيث نجد طريقتين أو اتجاهين: الأولى تهتم بسياقات الإنتاج والاستقبال بالإضافة إلى التحديدات السياقية ذات الطبيعة التاريخية والاجتماعية والثقافية، ومن ثمَّ فإنها تُعرف بنظرية السياقات[153]. والثانية تعتمد على نظرية " الأفعال الكلامية"[154] في الإطار الذي عرفته فلسفة اللغة في التفريق بين إنجازات الكلام وتوسيع معناه ليدل على شيء أكبر من مجرد التكلم، وبين الكلام نفسه[155]. واستعمال اللغة لا يكون بإنجاز فعل مخصوص فقط، وإنما يكون أيضاً جزءاً مؤثراً في التفاعل الاجتماعي الذي يجعل اللغة بمقولاتها وقواعدها في نمو مطّرد تحت تأثير التفاعل داخل المجتمع، وهي النظرة الوظيفية التي نراها نسقاً وإنتاجاً تاريخياً[156].

وفي هذا الصدد يمكن الرجوع إلى النموذج الذي وضعه ياكبسون[157] لأركان عملية الاتصال، حتى يبدو جلياً شمول النص على أبعاد مختلفة وعلى مستويات عديدة تكشف النقاب عن حقيقة اللغة وتنوع وظائفها. والنموذج هو كما يلي:

سياق

مرسِل _ _ _ _ _ _ _ _ رسالة _ _ _ _ _ _ _ _ _ مرسَل إليه

اتصال

سنن

(شفرة)

يبدو هذا النموذج متزناً يدل على رؤية شمولية للنص وأدواته ووظائفه المتعددة، وما يتضمنه من سياق نصيّ. وقد حدّد ياكبسون الوظيفة الشعرية، وجعلها في موقع متميّز ضمن الوظائف الأخرى للغة التي تشكل العوامل المكوّنة لكل سيرورة لسانيّة (لغوية)، ولكل عملية تواصل لغوية؛ وتحليل ذلك أن المرسِل يوجه رسالة إلى مرسَل إليه بالضرورة، حتى لو كان مفترضاً، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقاً تحيل عليه. وشرط السياق أن يكون قابلاً للإدراك من قبل المرسَل إليه، وهو إمّا أن يكون لفظياً أو يقبل تحويله إلى لفظي. أما الرسالة فتقتضي وجود شفرات مشتركة كلية أو جزئية بين طرفي الإرسال والاستقبال. كما تقتضي الرسالة اتصالاً أو قناة اتصال تربط ربطاً نفسياً بين قطبي عملية الاتصال ليتاح لهما إقامة التواصل والحفاظ عليه. وهذه العناصر السداسية لا يستغنى عنها في التواصل الأدبي أو اللغوي على حد سواء[158].

وفي إطار السياق الذي سبق تحديد معناه تتدرج أوجه الربط بين النص والسياق في مجال الدلالات السياقية[159] وهي عديدة، وفي معظمها تركّز على مكونات السياق الاتصالي الذي لا يعدو أن يكون المتكلم والسامع معاً. وتكون التعبيرات الإشارية وسيطاً لتحقيق عملية الاتصال، وتشير إلى حال المتكلم ببروز الضمائر الخاصة بذلك، كما تشير إلى زمن النطق ومكانه. أمّا معرفة المتكلم والسامع معاً فهي أحد العوامل المحورية المحددة لملامح النصوص، إذ إن معرفة المتكلم بالعالَم وبالسياق أيضاً ذات أهمية قصوى، يشاركه في تلك المعرفة السامع، وما تدركه الجملة من خبر ينبغي أن يكون متساوقاً مع معرفة السامع وإلاّ حدث تعطيل لعملية الاتصال، ولا بد من نشوء علاقة بين القضايا الكبرى في النص والوقائع خارجه مترابطة بأواصر لا تنفك بين المتكلم والسامع، أو المؤلف والمتلقي.

وقد ربط بعض النقاد والباحثين بين مقولات عديدة في البلاغة العربية والتداولية أو اللسانيات المعاصرة التي تتعامل مع اللغة بوصفها أداة اتصال، فركّز أحد هؤلاء النقاد على ما عُرف عند العرب القدامى بالمخاطَب، أي المتقبل أو المتلقي، وربط ذلك بنظرية التواصل الأدبي، مستشهداً على رأيه ببعض تعريفات البلاغة الدالة "على أهمية محور المتقبل في تحديد نجاعة الكلام البليغ وعملية التواصل الأدبي"[160]. كما لفتت

هذه القضية انتباه د. صلاح فضل في إطار تعريف التداولية بأنها ذلك " العلم الذي يعنى بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف الاتصالي المرتبط به بشكل منظم فيما يُطلق عليه سياق النص"[161]. وأشار إلى أن هذا المفهوم يأتي ليغطي بطريقة منهجية المساحة التي كان يُشار إليها في البلاغة العربية بعبارة "مقتضى الحال" التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية "لكل مقام مقال"[162]. وقد سبق أن لاحظ د. شكري عياد[163] تقارباً بين هذه المقولات وعلم الأسلوب، وقارن بينهما مقارنة دقيقة أفضت إلى أن كلمة "الموقف" في علم الأسلوب لا تختلف في مدلولها الاصطلاحي المعاصر اختلافاً أساسياً عما أرسته البلاغة العربية القديمة، ويمكن أن يقوم هذا المصطلح مقام "مقتضى الحال" في علم البلاغة[164]. ورأى د. سعد مصلوح في معرض دراسته لمفتاح العلوم للسكّاكي[165] مجالاً لإنجازات الإمام، وقابَلَها أو ربَطَها بأسلوبية اللغة وأسلوبية الأدب، وخلص إلى أن فكرة مقتضى الحال تمثل " مشروعاً طيباً يمكن الانطلاق منه وإعادة النظر فيه لصياغة طراز يتسم بالدقة والشمول في ضوء نظرية التواصل الشعري واللسانيات النفسانية والاجتماعية"[166]. وينكر باحث آخر[167] أن يكون هناك صلة بين البلاغة العربية ونظرية الاتصال الأدبي، بعد أن رأى خطورة الربط أو المقاربة بين أفكار تراثية وأخرى حداثية، لأنه عمل محفوف بكثير من المزالق على حد زعمه[168].

وفي حقيقة الأمر أن بعض المقولات البلاغية يجد لها الباحث صدى في التداولية، دون ادعاء أو تعسف لإثبات الصدارة لتراثنا، ذلك أن هناك بينات جديرة بالذكر، ولاسيما في باب الخبر أو الكلام الخبري في علم المعاني. وقد بُحث ذلك وفقاً لمعيار يراعي مقاصد المخاطِب وحال المخاطَب، وهذا ليس طارئاً على البلاغة العربية، وإنما هو نسق بنيوي أُنشئت عليه مقولات ذات أهمية كبيرة في تراثنا البلاغي. وبالنظر مرة أخرى في الخبر نجد أنه يُلقى بين يدي المخاطب لأحد الغرضين: إمّا لإفادة المخاطَب بالحكم الذي تضمنته الجملة أو العبارة ويسميه البلاغيون (فائدة الخبر)، وإمّا لإفادة المخاطَب بأن المتكلم عالمٌ بالحكم ويطلق عليه (لازم الخبر)، وهو أمر معروف في البلاغة العربية[169]، وهذا ما يعرف في التداولية بالمقصد[170] الذي يقوم عليه مفهوم الدلالة، حيث يتم تمييزه من خلال مطابقة المزدوج، وهو مقصد تبليغ محتوى، ومقصد تحقيق المقصد الأول نتيجة تعرُّف المخاطب عليه. وفي هذا الصدد ذاته يميّز بعض علماء التداولية

بين مقصدين[171]: الأول المقصد الإخباري، أي ما يقصد إليه القائل من حملٍ لمخاطبه على معرفة معلومات معينه، ويقابله في البلاغة العربية الغرض الأول (إفادة الخبر)، على النحو الذي ذكرنا قبل قليل. والثاني: المقصد التواصليّ، أي ما يقصد إليه القائل من حملٍ لمخاطبه على معرفة مقصده الإخباري، وهو ما يقابل (لازم الفائدة) عند البلاغيين الذين نبهوا إلى ضرورة اتساع غرضي الخبر، لأن مقاصد المتكلم لا تحصر في مقصد محدد، فهي متعددة بتعدد المثيرات التي تحثه على القول، وهي كثيرة لارتباطها بخواطر النفس وهواجسها[172]. وهذا يتيح لدراسة النص الأدبي الانطلاق نحو آفاق التحليل للكشف عن معانٍ جديدة في النصوص الإبداعية.

ونحاول في خاتمة المطاف إيجاز القول واستنباط بعض المقولات الرئيسية والآراء الأساسية ذات الفاعلية المؤثرة في النظرية الأدبية المعاصرة بمختلف اتجاهاتها، بحيث تشمل ماهية النص الأدبي وأبعاده ووظائفه على النحو الآتي:

1. يتجلى النص الأدبي بمستوياته الموحّدة في مظاهر عديدة، متفاعلة في تجسيد هويته الأدبية، ووسمه بعلامات "الأدبية" التي بها يُعرف كجنس أو نوع أدبي، وفي إطارها يؤوّل، بحيث يبرز المظهر اللغوي والدلالي والتركيبي له. وهذه المظاهر لا تقبل التمايز التراتبي فيما بينها، من ناحية، وتحويلها تعسفاً إلى قضايا تخرجها من نطاقها الأدبي أو تشدها إلى العالم الخارجي أو الواقع وتربطها بمفرداته ومؤثراته.
2. لا يكون للنص الأدبي وجود حقيقي ومتميز دون تحقق نظامه اللغوي، ومنهجه التعبيري في صورة أسلوب معين يبرز طاقة اللغة وتنوع وسائل الأداء بصرف النظر عن موضوع النصّ ومحتواه الذي يمكن أن يكون أيديولوجياً تُسلط على المتلقين لتحقيق السيطرة عليهم أو على الثقافة السائدة، حتى يشارك النص في صنع هذه الثقافة.
3. إن مستويات النص الأدبي هي كيان موحّد وعناصره المختلفة تتآصر وتتآزر مع بعضها البعض في نظام لغوي محكم وأسلوب فائق التميّز. ولا يتأتى ذلك إلا بتكوين النص لأنساقه ومساهمة كل مستوياته المعجمية والنحوية والصوتية

والدلالية في منظومة متكاملة في النص الأدبي الذي لا بد أن يكون متعدد الطبقات، ليحتمل التأويل بما لا يخالف شروط الإبداع.

4. يكتنز النص الأدبي بطاقاتٍ عدة ويفرز وظائفه التي تحقق له اكتماله واستواءه، وأولى هذه الوظائف هي الجمالية التي تقوم على استخدام خاص للغة وبناء تصورات جديدة لمفرداتها وإنشاء علاقات غير مألوفة مجازية وكنائية، تنقل رؤى المتلقي من المتوقع إلى المتخيل، بحيث يؤدي ذلك إلى تنشيط ملكة تذوق النص، والتفاعل معه بوازع تفسيره وتأويله؛ وغاية ذلك الإسهام في تطوير مستوى الوعي الإنساني للنهوض بالواقع المتأزم والخروج منه إلى آفاق القيم الإنسانية السامية التي كان الأدب الرفيع – ولم يزل– يسعى إلى الارتقاء بأهداف الإنسان المتمثلة فيما نظن، بالحق والعدل والجمال.

5. لا تقل الوظيفة التواصلية أو التداولية أهمية وشأناً عن أية وظيفة أخرى للنص الأدبي، ذلك أن الأدب بوصفه نظاماً لغوياً جمالياً لا يُبدع من أجل الاحتفاء بنفسه، ولا الانغلاق على ذاته، وإنما يسعى إلى التواصل مع الآخر (المتلقي)، وبتعبير أدق التأثير في المتلقي وقبول تأويلاته، لإتمام رسالته بين المرسل والمرسل إليه عبر وسائط اللغة وما تتخذه من وسائل إبلاغية تتجاوز التعبير بالحقيقة إلى التعبير بالمجاز وتعتمد على مكونات السياق اللغوي والاجتماعي والتاريخي بوجه عام، لخلق حالة من التجانس الوجداني والفكري ووحدة المشاعر الإنسانية.

هذا ما حاولنا من مقاربة، تعبيراً عن الأهمية القصوى للنص الأدبي وقضاياه في مباحث النظرية الأدبية ومفاهيمها ومقولاتها.

هوامش الفصل الأول

(*) راجع مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص119-120.

(**) راجــع فــضل، د. صــلاح، بلاغــة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس- آب 1992، ص 232 - 241.

(***) راجــع الزاهــي، د. فريد، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص 18 - 32.

(1) راجــع ابن منظور، الإمام محمد بن مكرم، لسان العرب، المجلد السابع، بيروت، دار صادر، ط 1، 1990، ص98.

(2) ابــن فــارس، أبــو الحسين أحمد، مجمل اللغة، الجزء الثالث، تحقيق ودراسة زهير عبدالمجيد سلطان، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط 3، 1986، ص843.

(3) ابــن فارس، مجمل اللغة، الجزء الثالث، ص 843. والحديث الشريف ورد في السنن الصغير للبيهقي، جـــ 5، ص 276، رقم 1882، برنامج الموسوعة الشاملة.

(4) ابن فارس، مجمل اللغة، الجزء الثالث، ص 843.

(5) راجــع الزمخشري، جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة، الجزء الثاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1985، ص 447.

(6) ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، ص 98.

(7) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، القاهرة، (د. ت)، ص926.

(8) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، ص926.

(9) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، ص926.

(10) راجــع الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف، كتاب التعريفات، تحقيق د. عبد المنعم الحنفي، القاهرة، دار الرشاد، (د.ت)، ص37، 168، 255، 269.

(11) الجرجاني، كتاب التعريفات، ص168.

(12) الجرجاني، كتاب التعريفات، ص37.

(13) سورة البقرة، آية 233.

(14) الجرجاني، كتاب التعريفات، ص255.

(15) سورة النساء، آية 92، والمجادلة، آية 3.

(16) الجرجاني، كتاب التعريفات، ص269.

(17) راجع شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية – دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمه وقدم له وعلق عليه د. محمود جاد الرب، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص183.

(18) راجع بارت، رولان، لذة النص، الأعمال الكاملة (1)، ترجمة د. منذر عياشي، حلب – سوريا، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1992، ص108–109.

(19) بحيري، د. سعيد حسن، علم لغة النص – المفاهيم والاتجاهات، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص101–102.

(20) بحيري، د. سعيد حسن، علم لغة النص، ص101.

(21) بحيري، د. سعيد حسن، علم لغة النص، ص103.

(22) راجع بحيري، د. سعيد حسن، علم لغة النص، ص103.

(23) فضل، د. صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، عالم المعرفة، أغسطس 1992، ص232.

(24) راجع شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص188.

(25) بارت، رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، الأعمال الكاملة (2)، ترجمة د. منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص35–36.

(26) راجع دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1998، ص127. وانظر بارت، لذة النص، ص90.

(27) راجع شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص190.

(28) بحيري، د. سعيد حسن، علم لغة النص، ص107–108.

(29) بحيري، د. سعيد حسن، علم لغة النص، ص110–111.

(30) بحيري، د. سعيد حسن، علم لغة النص، ص111.

(31) كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1991، ص21.

(32) كريستيفا، جوليا، علم النص، ص21.

(33) كريستيفا، جوليا، علم النص، ص19.

(34) فضل، د. صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص233.

(35) فضل، د. صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص233.

(36) راجع لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري – بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، القاهرة، دار المعارف، إيداع 1995، ص21.

(37) راجع لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ص23.

(38) راجع لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ص27.

(39) راجع لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ص22.

(40) راجع الطرابلسي، د. محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، طرابلس، الدار العربية للكتاب، 1988، ص15.

(41) الطرابلسي، د. محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، ص15.

(42) الطرابلسي، د. محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، ص18.

(43) راجع الطرابلسي، د. محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، ص19–20.

(44) راجع الطرابلسي، د. محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، ص20.

(45) راجع الطرابلسي، د. محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، ص20.

(46) راجع الطرابلسي، د. محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، ص23–24.

(47) راجع بشبندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص66. وانظر عبد المطلب، د. محمد، النص المشكل، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 92، 1999، ص52–53.

(48) يأتي ذكرهم تباعاً.

(49) راجع يقطين، سعيد، من النص إلى النص المترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص117.

(50) منير، د. وليد، النص القرآني – من الجملة إلى العالم، القاهرة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، 1997، ص17.

(51) مكدونـــيل، ديـــان، مقدمـــة في نظريات الخطاب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط1، 2001، ص27. والرأي للمترجم.

(52) راجـــع ريكور، بول، من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل، ترجمة د. محمد برادة وحسان بورقية، الرباط، دار الأمان، ط1، 2004، ص95.

(53) راجع ريكور، بول، من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل، ص96-97.

(54) عياشي، د. منذر، اللسانيات والدلالة، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1996، ص13.

(55) عياشي، د. منذر، اللسانيات والدلالة، ص13 وما بعدها.

(56) مكدونيل، ديان، مقدمة في نظريات الخطاب، ص29.

(57) مكدونيل، ديان، مقدمة في نظريات الخطاب، ص31.

(58) بارت، رولان، هسهسة اللغة، الأعمال الكاملة(5)، ترجمة د. منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1999، ص87.

(59) راجع الجزار، د. محمد فكري، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص37. والجدير بالذكر أن الخطاب عند السيوطي لـــه طـــرق وتراكيب لغوية بناءً على أقسام الكلام، فهو يفرق بين الخطاب المبدوء بالاســـم والخطـــاب المبدوء بالفعل. ويدل الخطاب كما يرى السيوطي على أنماط تـــراكيب الـــنحو تبعاً لمقام الإبلاغ. راجع السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القـــرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الجزء الثاني، صيدا – بيروت، المكتبة العصرية، 1988، ص316-317.

(60) راجـــع تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1990،2، ص31-32.

(61) تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ص46.

(62) راجـــع جيـــنت، جيرار، خطاب الحكاية – بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997 ص188-189.

(63) راجع تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ص47.

(64) راجع تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ص52.

(65) راجع بالمر، فرانك، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة د. خالد محمود جمعة، الكويت، مكتبة دار العروبة للنشر، ط1، 1997، ص31.

(66) راجع غاليم، محمد، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1987، ص156.

(67) راجع تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ص33.

(68) راجع تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ص31.

(69) راجع تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ص65.

(70) راجع تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ص65.

(71) راجع دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ص103-106.

(72) راجع دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ص103.

(73) راجع دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ص106.

(74) راجع الدائم ربي، الحبيب، الكتابة والتناص في الرواية العربية، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004، ص40.

(75) راجع حسّان، د. تمّام، اللغة العربية معناها ومبناها، الدار البيضاء، دار الثقافة، (د.ت)، ص315.

(76) راجع حسّان، د. تمّام، اللغة العربية معناها ومبناها، ص39.

(77) راجع حسّان، د. تمّام، اللغة العربية معناها ومبناها، ص317.

(78) أنيس، د. إبراهيم، الأصوات اللغوية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979 ص75.

(79) أنيس، د. إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص20.

(80) أنيس، د. إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص21.

(81) الطحان، د. ريمون ودنيز بيطار، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، الجزء 4-5، بيروت، منشورات دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، ط1، (د.ت)، ص222.

(82) الطحان، د. ريمون ودنيز بيطار، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، ص259-260.

(83) راجع حسّان، د. تمّام، اللغة العربية معناها ومبناها، ص37.

(84) التوحيدي، أبو حيان، المقابسات، تحقيق وتعليق حسن السندوبي، تونس، دار المعارف للطباعة والنشر، ط1، 1991، ص13.

(85) راجع حسّان، د. تمّام، اللغة العربية معناها ومبناها، ص178.

(86) راجع ريكور، بول، من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل، ص97.

(87) راجع علي، محمد محمد يونس، وصف اللغة العربية دلالياً في ضوء مفهوم الدلالة المركزية، ليبيا، منشورات جامعة الفاتح، 1993، ص58-59.

(88) راجع مفتاح، د. محمد، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987، ص57-58.

(89) مفتاح، د. محمد، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص59.

(90) عياشي، د. منذر، اللسانيات والدلالة، ص19. وقضية اللفظ والمعنى من أعرق مباحث الفكر اللساني والنقدي والبلاغي في التراث العربي. ولا يتسع المجال هنا للحديث عنها. راجع النعمان، طارق، اللفظ والمعنى بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، القاهرة، سينا للنشر، ط1، 1994، ص21-22، والفصل الثاني في الباب الثاني، ص206-246 من الكتاب نفسه.

(91) عياشي، د. منذر، اللسانيات والدلالة، ص33.

(92) راجع أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، القاهرة، مكتبة الشباب بالمنيرة، ط2، 1992، ص71.

(93) أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ص73.

(94) راجع أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ص106. وانظر ص101.

(95) راجع إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994، ص162-163.

(96) رماني، إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، إيداع (91/12)، ص93.

(97) راجع القعود، د. عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت، عالم المعرفة، مارس 2002، ص179. وانظر ص187.

(98) يمكــن مــراجعة مفهوم الأسلوب في التراث النقدي عند العرب في كتاب البلاغة والأســلوبية، عــبد المطلــب، د. محمد، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1994، ص9–37. ولا ضرورة للتكرار هنا.

(99) مــن أبرز هذه الدراسات: أ– المسدي، د. عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ليبيا– تــونس، الدار العربية للكتاب، ط3 (د.ت). ب– فضل، د. صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985. ج– عياد، د. شــكري، اللغــة والإبــداع–مبادئ علم الأسلوب العربي، القاهرة، إنترناشيونال بــرس، ط1، 1988. د– ابــن ذريل، عدنان، النقد والأسلوبية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1989.

(100) راجــع جيــرو، بييــر، الأســلوبية، ترجمة د. منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994، ص10.

(101) جيرو، بيير، الأسلوبية، ص10.

(102) جيرو، بيير، الأسلوبية، ص39.

(103) جيرو، بيير، الأسلوبية، ص139.

(104) راجع جيرو، بيير، الأسلوبية، ص139.

(105) راجع جيرو، بيير، الأسلوبية، ص139–142.

(106) راجــع مــصلوح، د. سعد، في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1993، ص14.

(107) المسدي، د. عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، ص64.

(108) الــشايب، أ. أحمــد، الأســلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول أساليب العرب، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1988، ص44.

(109) الشايب، أ. أحمد، الأسلوب، ص44.

(110) راجع شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص29.

(111) راجع شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص30.

(112) راجع شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص29.

(113) راجع شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص29–30.

(114) المسدي، د. عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، ص82.
(115) راجـــع هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1994، ص91-93. والرأي لإنجاردن.
(116) المسدي، د. عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، ص83. والتعريف لريفاتير.
(117) الطحـــان، د. ريمون ودنيز بيطار، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، الجزء، ص305-306.
(118) الطحان، د. ريمون ودنيز بيطار، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، الجزء، ص306.
(119) راجع المسدي، د. عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، ص89.
(120) راجع المسدي، د. عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، ص96-97.
(121) الطحـــان، د. ريمون ودنيز بيطار، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، الجزء، ص305-306.
(122) راجـــع فـــضل، د. صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1980، ص176-177.
(123) راجـــع الطعان، د. صبحي، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول والثاني، يوليو- ديسمبر، 1994، ص432.
(124) أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ص62.
(125) أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ص62.
(126) أبـــو ديب، د. كمال، الأنساق والبنية، فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، يولـــيو، 1981، ص73. وانظر للمؤلف، جدلية الخفاء والتجلي، بيروت، دار العلم للملايين، ط3، 1984، ص109.
(127) راجع بحيري، د. سعيد حسن، علم لغة النص، ص122.
(128) راجـــع دايك، فان تون، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة د. سعيد حـــسن البحيـــري، القاهـــرة، دار القاهرة، ط1، 2001، ص 75. وانظر ص79، ص81-85.
(129) راجع دايك، فان تون، علم النص، ص85.

(130) راجع مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، ط3، يوليو، 1992، ص119.

(131) مثال ذلك ما قام به القاضي الجرجاني في باب السرقات الشعرية من تمييز بين المعاني المشتركة بين الشعراء، وإضافاتهم لتلك المعاني، وهو ما نأى به عن المعيب والسرقة وسماه توارد الخواطر مع تأكيده أن "السرق داء قديم". راجع الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار إحياء الكتب، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط3، (د.ت)، ص183، 186، 209، 214، 216. وما قام به ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط5، 1981، ص280-282 وما بعدها.

(132) مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

(133) راجع بنيس، د. محمد، الشعر العربي الحديث، الجزء 3، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط2، 1996، ص181.

(134) راجع بنيس، د. محمد، الشعر العربي الحديث، الجزء 3، ص181.

(135) راجع عدد من النقاد، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، الدار البيضاء وبغداد، عيون المقالات ودار الشؤون الثقافية، ط2، 1989، ص102.

(136) كريستيفا، جوليا، علم النص، ص21.

(137) راجع عدد من النقاد، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص102.

(138) راجع عدد من النقاد، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص102.

(139) الغذامي، د. عبد الله، الخطيئة والتكفير، (د.م)، ط2، 1991، ص13.

(140) راجع يقطين، سعيد، من النص إلى النص المترابط، ص95.

(141) راجع يقطين، سعيد، من النص إلى النص المترابط، ص96.

(142) راجع يقطين، سعيد، من النص إلى النص المترابط، ص101.

(143) راجع تودوروف، تزفيطان، الشعرية، ص40. ومفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري، ص122.

(144) مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري، ص123.

(145) راجـــع داغـــر، شربل، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997، ص133.

(146) راجع داغر، شربل، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، ص133.

(147) بارت، رولان، هسهسة اللغة، الأعمال الكاملة(5)، ص76.

(148) بارت، رولان، هسهسة اللغة، الأعمال الكاملة(5)، ص77.

(149) راجـــع عـــنان، د. محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، القاهرة، الشركة المصرية العالمـــية للنـــشر – لونجمان، ط2، 1997، ص77. وكلمة Pragmatics تُرجمت بأكثر من دال، مثل التداولية، السياقية، المواقفية، الذرائعية، النفعية، وعلم المقاصد. والأول (التداولية) أكثر شيوعاً والتصاقاً بالأصل. أما البراجماتية فهي تعريب للفظ الإنجليـــزي، ويـــتم تـــداولها بين الباحثين، ولكنها كمذهب فلسفي تختلف تماماً عما يـــستعمل في اللسانيات والنقد الأدبي، وتعني كل ما له أهمية عملية للبشر، وتتجنب البحث في قضايا المطلق، وتعني كذلك الواقعية. راجع ص77 من المرجع السابق، وجـــاد، د. عزت محمد، نظرية المصطلح النقدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص369.

(150) عنان، د. محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص77.

(151) إيفانكـــوس، خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو حامد، القاهرة، دار غريب للنشر، (د.ت)، ص88.

(152) راجع دايك، فان تون، علم النص، ص116.

(153) إيفانكوس، خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ص88.

(154) راجـــع دايـــك، فـــان تـــون، النص والسياق–استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولـــي، تـــرجمة عـــبد القـــادر قنيني، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2002، ص255.

(155) راجع دايك، فان تون، النص والسياق، ص227.

(156) راجع دايك، فان تون، النص والسياق، ص227.

(157) راجع ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988، ص27.

(158) راجع ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص27.

(159) بخصوص أوجه الربط، راجع دايك، فان، علم النص، ص136-142.

(160) المبخوت، شكري، جماليات الألفة-النص ومتقبله في التراث النقدي، تونس، المجمع التونسي للعلوم والآداب، 1993، ص16.

(161) فضل، د. صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص26.

(162) راجع فضل، د. صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص26.

(163) راجـع عـياد، د. شـكري، مدخل إلى علم الأسلوب، القاهرة، منشورات أصدقاء الكتاب، ط2، 1992، ص43-46.

(164) عياد، د. شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ص46.

(165) راجع مصلوح، د. سعد، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، الكويت، مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، ط1، 2003، ص29-86.

(166) مصلوح، د. سعد، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص78.

(167) عـبد المجـيد، د. جميل، البلاغة والاتصال، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2000، ص55.

(168) راجـع عـبد المجيد، د. جميل، البلاغة والاتصال، ص18. ويبدو أن هناك اتجاهاً وسـطياً يستند إلى الأسس المشتركة بين البلاغة والأسلوب أو مايصلح من التراث البلاغـي ليكون في نطاق الأسلوبية التي تعد الوريث الشرعي للبلاغة. ويمثل هذا الاتجاه د. محمد عبد المطلب في كتابيه: أ- بناء الأسلوب في شعر الحداثة-التكوين البديعـي، القاهـرة، دار المعـارف، ط2، 1995، ص107-381. ب- الـبلاغة والأسـلوبية، القاهـرة- بيـروت، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنـشر، ط1، 1994، راجع الفصل الأول والثاني والرابع من الباب الأول، ص9-27، ص49-64، ص258-380. ود. رجـاء عـيد في كتابه البحث الأسلوبي-معاصرة وتراث، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1993، ص197-218.

(169) راجـــع (أبـــو موسى)، د. محمد، خصائص التراكيب – دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، القاهرة، مكتبة وهبة، ط2، 1980، ص46.

(170) راجـــع روبـــول، آن وموشـــلار، جاك، التداولية اليوم – علم جديد في التواصل، تـــرجمة د. سيف دغفوس، ود. محمد الشيباني، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2003، ص79.

(171) راجع روبول، آن وموشلار، جاك، التداولية اليوم، ص79.

(172) أبو موسى، د. محمد، خصائص التراكيب، ص 46.

الفصل الثاني

شعرية المثاقفة: تجليات التشكيل الشعري عند سعدي يوسف

الفصل الثاني

شعرية المثاقفة: تجليات التشكيل الشعري عند سعدي يوسف

يعدّ الشاعر سعدي يوسف واحداً من كبار شعراء الحداثة المعاصرين الذين شهدت لهم خبرتهم الطويلة وتاريخهم الحافل في ممارسة الإبداع الشعريّ والأدبيّ بوجه عام[1]، بإسهامات جوهرية في تحديث القصيدة العربية عبر تقنيات ووسائل شعرية فائقة التميُّز، تعبيراً عن الرؤى والقيم المعاصرة. وقد طبعتْ هذه التقنيات أسلوب الشاعر وشعره بسمات أصيلة دالة عليه ومميزة له. ومن أهم الآراء النقدية الجامعة والمكثفة حول إبداع الشاعر ودوره المتميّز، رأي د. سلمى الخضراء الجيوسي[2] التي أكدت جدارة أعمال الشاعر في إرساء أقوى الأسس للتجربة الحداثية، وقد تخلّص شعره من الميوعة العاطفية والضجيج الخطابي، وهو يمزج بين البساطة والحذلقة، والوضوح والغموض، وبين الصورة المبتكرة واللغة البسيطة مع نبرة الشاعر الحداثي "الخفيضة".

ولعل أهم ظاهرة تقنية تتجلى في شعره هي التناصّ، لخاصيتها الجمالية وتوظيفها ينابيع الفن والفكر والثقافة لتكون بؤرة انطلاق نحو آفاق مبتكرة تجمع في أطيافها دلالات ورؤى جديدة، وتشفّ عن أصول وخطابات مختلفة: شعرية وتاريخية ولغات أجنبية وآداب عالمية، بالإضافة إلى خطاب مصدري هامّ هو القرآن الكريم. لذلك فقد أولينا ألوان الخطاب الأدبي والثقافي في حقل التناصّ اهتماماً خاصاً أملاه علينا مدى توافر هذا الخطاب أو ذاك في المتناصّات الشعرية، فاستوى هذا الفصل من خلال منظور شمولي يجمع بين النظرية والتطبيق، ويحاول اكتشاف جماليات التناصّ في سياق القصيدة على المستويين الإفرادي والتركيبي، وعلى مستوى مرجعيات الخطاب المستدعاة في النص، لنرى كيف استطاع الشاعر أن يوظّف الخطاب المصدري من أجل تحقيق قصيدة مشرعة الآفاق عميقة الأبعاد والدلالات ذات ألوان وأصداف مختلفة.

بقي أمر ضروري نود الإشارة إليه هنا، وهو مشكلة الحصول على جميع دواوين الشاعر، وهذا لم يتحقق لنا بالكامل، ولكننا جمعنا من الدواوين ما استطعنا إلى ذلك

سبيلاً، وحاولنا قدر الطاقة تجاوز النقص بالحصول على عدد من الدواوين والقصائد من موقع الشاعر على الإنترنت فيما أسماه "قصائد مختارة"، بالإضافة إلى ديوان "شرفة المنزل الفقير" المنشور في عام 2002م، وديوان "الخطوة الخامسة" المنشور في عام 2003م. وكنا قد اعتمدنا على الأعمال الشعرية الكاملة المنشورة في مجلدين يضمان ما نشره الشاعر من دواوين، منذ أوائل خمسينيات القرن الماضي حتى أواخر الثمانينيات، كما اعتمدنا على ديوان آخر ضمته هذه الدراسة. ونعتقد أن ما حصلنا عليه من الأعمال الشعرية والدواوين كافٍ لرصد ظاهرة التناصّ عند شاعرنا وتجربته الفنية التي امتدت على مدار نصف قرن ولم تزل إلى يومنا هذا.

الموروثات القديمة

أولاً: الموروث التاريخيّ والفكريّ

لقد شاعت ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية، بصفة خاصة، في شعرنا العربي المعاصر على نحو غير مألوف من قبل. ولعل العامل الفنيّ هو أبرز العوامل[3] التي ربطت بين الشاعر المعاصر وتراثه من واقع إحساسه بمدى ثراء التراث بالإمكانات الفنية والمعطيات الدلالية عميقة الغور في الثقافة العربية، وهو ما يمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيريّة تمتد بجذورها إلى منابع التجربة الإنسانية، " ذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لوناً خاصاً من القداسة في نفوس الأمّة، ونوعاً من اللصوق بوجدانها لما للتراث من حضور حيّ ودائم في وجدان الأمة "[4]. ولا شك أن التراث بوجه عام يقوم بترسيخ قيم روحية وفكرية تصل القديم بالحديث، والماضي بالحاضر في جدلية حيّة، وليس غريباً أن نجد شاعرنا المعاصر يستجيب لذلك، ويصدر في استجابته عن موقف شعريّ لا يمليه عليه إلاّ ذاته الشاعرة نفسها[5].

والشخصيات التاريخية والفكرية الفذّة بوجه عام، ليست مجرد ظواهر إنسانية عابرة تنتهي بانتهاء دورها في الحياة أو بغيابها، ولكنها تبقى ذات دلالة شمولية قابلة للتجدّد على امتداد التاريخ. وهذا النوع من الشخصيات له قابلية لتأويلات مختلفة يستغلها الشاعر في التعبير عن بعض مستويات تجربته ليكسبها نوعاً من الشمول

والعمومية، ويضفي عليها ذلك البعد التاريخي والحضاري الذي يمنحها لوناً من الجلال والعراقة[6].

ويبدو أن العرف اللغويّ لم يجرِ على استعمال اسم علم ما إذا لم يكن له دلالة على شيء بالنسبة للمخاطَب الذي يُفترض فيه أن يكون لديه قدر كافٍ من المعلومات عن حامل هذا الاسم، "وحينئذ يمكن أن تعتبر مجموعة من المعلومات المتعلقة بحامل هذا الاسم تمثل معنى لاسم علم عند جماعة معينة"[7]. ومن هنا نرى أن الشخصيات التراثية بالذات تتمتع برصيد حيّ في الوعي الجمعي يصعب معه تغيير اسم علم تراثي ما بآخر دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير الدلالة الكليّة للسياق الوارد فيه، وتبديل طبيعة العلاقة البنائية بين وحداته[8]. ولسنا بصدد تصنيف الشخصيات التراثية في شعر سعدي يوسف إلى عربية وغير عربية، بقدر ما نحاول الكشف عن بعدها المؤثر في السياق الشعري للقصيدة ودورها في بناء دلالتها العامة. ويمكن تقديم بعض النماذج التي تكشف عن أسلوب التناصّ الشعري ومنهجه في التعامل مع الشخصيات التراثية؛ ففي قصيدة "تجمة سبارتاكوس" يقول الشاعر[9]:

خمسونَ إطلاقةَ كاتيوشا لسبارتاكوس المنتصر!

خمسون

خمسون

خمسون

خمسون مركبة فضاء لأبناء الحرس الأحمر...

ينكشف التناصّ من خلال مصدره وتفاعله الشعري، عبر مؤشرين بارزين في القصيدة، يتبدّى أحدهما في عنوان القصيدة نفسها. والعنوان في الشعر المعاصر بخاصة لم يعد مرشداً، أو مؤشراً إعلامياً يحقق هذه الوظيفة فحسب، بل يتعدى ذلك إلى أن يكون مستوى من مستويات النص. وقد أصبح بالإمكان الحديث عن شعرية العنوان ووظيفته في تشكيل اللغة الشعرية، ليس من حيث إنّه مكمّل ودالّ على النص، ولكن – أيضاً – من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال معاً[10]. وعلى مستوى نصيّة العنوان وعلاقته بالنص يمكن النظر إلى شعرية الموضوع الكامنة في توسل الدّال إلى إثارة موضوعه أو مدلوله بتكريس خاصيّة العنوان في الوظيفة الإحاليّة

لـه، أي إحالـته إلى الشخـصية التاريخـية "سـبارتاكوس"، بمعنـى أن العـنوان هـنا يمـثل مرسَلةً موازية ومختزلة للقصيدة، مما يشير إلى مبدأ اختيار الدوال وتقنية تشكيلها ومحاور دلالـتها[11]. وينطوي العـنوان المراد علـى ثلاثـة أنـواع مـن الـدوال: لغـويّة خاصّـة بـوحدات المعجـم، وتـركيبيّة نحـويّة لهـذه الـدوال، ووظيفـية سـياقيّة؛ فمـن ناحـية البنـية المعجمية يتكون العنوان من دالّين: الأول "نجمـة"، والثاني اسم العلم أو اسم الشخصية. وتعينُنا المعرفة اللغويّة حول الدال الأول علـى فهـم أصـول استخدامه في سياقاته المختلفة عند العـرب الأوائل، حيـث كانـوا يعـرفونه بأنـه اسـم لكـل واحـد مـن النّجوم. والنّجمة عـندهم أخـصّ مـن النّجم، وكأنهـا واحدتـه كنبْتةٍ ونـبت، وهـو الثـريّا. والنّجم الـوقتُ المضروب لميعادٍ وأصله أن العرب كانت تجعل مطالـع منازل القمـر ومساقطها مواقيت حلول ديونها وغيرهـا. ولّما جاء الإسلام جعل الأهلّةَ مواقيتَ لمعرفة أوقات الحج والصوم والديون وغير ذلك[12]. وقد يُنظر إلى هذا الدال من وجه آخر على أنه مثار دلالات يجعل بها الشخصية ذات نسبٍ وانتماء إلى مظاهر البقاء والخلود، والارتقاء والسمو عن الأقران والأشباه. والدال الثاني يدلفُ بنا مباشرةً إلى المفارقة من كونه اسماً أعجمياً مجهولاً لدى القـارئ العربـي، يلفّـه الغمـوض. ونلتمس كشف الحُجب من حوله بالرجوع إلى مصادر التاريخ الرومانـي القـديم، وقـد ذُكـر لماماً في أحد المصادر أن "حـرب اسبرتاقس كانت سـنة سـتمائة وثمانٍ وسـبعين مـن تـاريخ بنيان رومـه"[13]. ولا تـزيد تفاصيل هـذه الحـرب عن سـطور قليلة تـؤكد هـزيمة أمـراء الحـرب الـرومانيين أمـام سـبارتاكوس، وعـندما اشتد خطره حشدتْ له روما جيوشها وهزمته وطحنت عسكره من آخرهم[14].

وإذا نظـرنا في المستوى الـنحويّ التركيبيّ نجد أن العنوان استقر على نمط الجملة الاسمية التي ركّبت فيه اسمين وقع الأول منهما خبراً ومضافاً، ووقع الثاني مضافاً إليه. ومـن هـنا فـإن الاحتمال وارد أن يحمـل هـذا التركـيب خـبراً لمبتدأ محذوف[15] هـو اسـم الإشارة "هـذه"، الـذي يتوقع أن يشير إلى القصيدة. ويجوز أن يكون العنوان كلّه مبتدأ لخبر سـيأتي هـو القـصيدة بعينها. وأمـا المؤشـر الثانـي لتجلّـي التناصّ، فيتجسّد في متن القصيدة ويشير إلى المعطى التاريخي، بحيث تبدو الشخصية ذات ألق متجدد في عنفوان مجدها وانتصارها. فالشاعر يستدعي هـذه الشخصية ليقيم لها طقوساً خاصّة تشير إلى احتفالية تليق ببطل أسطوري ظهر على جميع أعدائه وقاد ثورة حاولت تحرير الفقراء من

قيود العبودية والظلم، وقد جسّده الشاعر رمزاً كونياً مفعماً بمعانٍ ودلالات إنسانية عندما جعل الفقراء والثوار يستلهمونه قبساً من نور يبدد ظلمات القهر ويحطم جبروت الطغيان في كل مكان. يقول الشاعر(16):

نجمةٌ في خطى الفقراءْ
نجمةٌ في الخلايا التي لم تزلْ بعدُ سريّةً
نجمةٌ في جبين المناضلْ
نجمةٌ فوق خُوذاتِ من قاتلوا عند أبوابِ موسكو
ومن قُتلوا في شوارع مجهولةٍ... عبر قاراتِنا الخمسِ
من أجلِ نجمةْ...
خمسونَ إطلاقةَ كاتيوشا لسبارتاكوس المنتصر!

إن طبيعة اللغة الرامزة وكلماتها الموحية تفتح منافذ القصيدة على صفحات التاريخ وتسمح للتأويل أن يربطها بسياقها الخارجي على نحو يخلو من التعمية والغموض المجوج(17)، فتظهر الصورة مستمدة من عناصر التاريخ باقتصاد وعفوية، لكنها تكشف عن أمر مذهل هو "القتل في قارتنا الخمس"، وهو أمر معروف موجود في الحياة منذ فجر الخليقة، لكن الشاعر هنا يرتقي بالواقعة التاريخية العاديّة إلى درجة تثير الفزع وتضغط على الوجع الإنساني وتستفز مكامن المشاعر الإنسانية للانحياز للثورة والتمرد على الظلم.

ولم يشأ الشاعر – في أغلب الظن – أن يبدع جدلية "سبارتاكوس القناع"، على الرغم من توفّر إشارات العنوان الدالة على ميلاد قصيدة قناع محتملة، كما هو مألوف في مثل هذه العناوين. ولكنه أعاد صياغة المعطى التاريخي، وشكّل الشخصية وفقاً لرؤيته، بحيث تتشح بدلالات متعددة الأبعاد، وتقتبس من عالم ينتمي إلى "أيديولوجيا" الشاعر نفسه. فالشخصية أصبحت عند الشاعر ذات بعد فكريّ وعقيدة تؤمن بالفقراء والكادحين، كما تؤمن بالمظلومين الضعفاء لتنتصر لهم من قوى الاستبداد والظلم. وتتحوّل الشخصية إلى أن تكون ذات دلالة جديدة في عصرنا الحديث، بما تشير إليه من صدام الأيديولوجيات المتناقضة بين النزاعات الرأسمالية والاشتراكية في عصر اجتاحته ثورات عارمة للتحرر العالمي منذ الثورة البلشفية وثورة يوليو المصرية وما تلاها من ثورات

تأثرت بها مثل ثورة الجزائر وثورة فلسطين في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. وقد يُستشف من توظيف "سبارتاكوس" في القصيدة أنه يقترب من تمثيل رمزي للشيوعية، فالنجمة والحرس الأحمر وصواريخ الكاتيوشا كلها مفردات تنتمي بقوة إلى الاتحاد السوفيتي، وترشح أن يكون سبارتاكوس رمزاً للحزب الشيوعي.

ويمكن أن نفترض تعدديّة المصدر المعرفي[18] بوصفه أحد البواعث على تجربة التناصّ، وخصوصاً أن المشهد الشعري المعاصر يمدّنا بأكثر من تجربة شعرية تنهض دليلاً على شيوع المعرفة التاريخية الخاصّة بهذه الشخصية، حيث تبرز في هذا السياق قصيدة "سبارتاكوس" للشاعر عبد الوهاب البياتي، وهي قصيدة يبدع فيها الشاعر قناعه كعادته، لتمثيل رؤية إنسانية ذات خصوصية للتعبير عن مأساة الفقراء وتعرضهم للتنكيل والتقتيل على يد قوى الشر والطغيان. وقد هَدرَ صوتُ سبارتاكوس في صورة تجسّد المأساة فيما يشبه منطوق خطبة عصماء تؤجج نيران الثورة والتمرد بين فئات الفقراء على الطغاة، كما في هذا المقطع الدّال على ذلك دلالة بالغة[19]:

جنودُ روما يذبحون
أطفالكم، يا أخوتي البسطاء
يا فقراء شعبي الطيبين.

وهناك قصيدة للشاعر أمل دنقل، وهي "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، تدلّل مرة أخرى على شيوع المعرفة بهذه الشخصية عند عدد من كبار الشعراء المعاصرين في فترة الستينيات من القرن الماضي، وهي فترة مثيرة للجدل والمعرفة ومحفّزة على الإبداع الأدبي والفني[20]. وتختلف – بطبيعة الحال – تجربتا الشاعرين سعدي وأمل، ففي حين تمخّضت تجربة أمل دنقل عن قصيدة قناع تقدم شخصية تسمو إلى التمرد والرفض، وتتقاطع مع البطل الأسطوري ورمز المسيح في بُعد إنساني متفرد يحشد دلالة التحدي والبطولة منذ عصور الأساطير الأولى، وحتى عصر القياصرة[21]، نجد شاعرنا ينحو بالشخصية ذاتها إلى تخوم الرمز لتتحمل طبقات من المعاني وتدل على قيم الثورة الإنسانية على الوجه الذي ذكرنا قبل قليل.

وفي الإطار نفسه تطلُّ علينا شخصية "الإسكندر المقدوني" من أعماق الحضارة الإغريقية وهي ترفل بأثواب المجد والعزة وتزهو بالعلم. وقد تمّ بعثُها من جديد في أطوار

حياتها فائقة التميّز على مستوى أمتها والأمم الأخرى، فهو أولاً سليل ملوك مقدونيا، وهو ثانياً تلميذ أرسطو أحد أقانيم المعرفة الإنسانية القديمة، وهو ثالثاً شخصية فذة على المستوى الإنساني؛ فقد دفعه وفاؤه لأستاذه لمساعدته في إنشاء مدرسة "اللوقيون" التي أقامها أرسطو على غرار أكاديمية أستاذه الأول "أفلاطون" المتوفى 349 ق.م[22]. والصورة الشعرية التي ينبثق منها الإسكندر تستمد أصولها وعناصرها التاريخية من السياق الحضاري على الوجه الذي صوّره الشاعر في قوله[23]:

في ترتيب هللينية العالم
كان الطالبُ الإسكندرُ المترعُ من كأس أرسطو
يمسحُ البلدانَ بالخيلِ والخمرِ
ويبني مدناً يهدمُها من بعده الرهبانُ والضباطُ والبدوُ.

هكذا تسربل الإسكندر بمزايا وطبائع لم تتوافر في أحد، من حيث العلم والمُلك حتى بلغ صيته المدوي الآفاق شرقاً وغرباً، وقد تغذّى على ينابيع العلم والفلسفة على يد عظماء الفلاسفة، فحاز شرف العلم وحظي بملك لا يبلى على مر السنين. ومن هنا أصبح أحد رموز الحضارة الإنسانية التي أعلتْ صروحَ العلم والحضارة وأشاعتْ نورَ المعرفة في أصقاع المعمورة. وبينما كانت مدن الحضارة في عهد الإسكندر تبدّد ظلمات الجهل وتسطع بشمسها على الكون نرى بغداد التي ظلت قروناً طويلة مركزاً للإشعاع الحضاري ومنارة للشرق، قد أُبتليتْ بفساد الحكام وتوالي المحن عليها. هذا الفساد والظلم صوره الشاعر في شخصية "المقتدر بالله". ومن المعلوم أن هذا الحاكم تعرّض للخلع أكثر من مرة، وكان وُلّي على الحكم وله ثلاث عشرة سنة، في عام 295هـ ولم تقبل به جماعة من الأعيان وجلّهم من الأتراك فخلعوه وولّوا "عبد الله بن المعتز" الشاعر والناقد، فبلغ المقتدرَ الخبرُ فدفعَ الأموالَ لبعض الوزراء فقتلوا ابن المعتز بعد يوم وليلة[24]. وانقسم القوم إلى فرقاء ألدّاء، واشتدت الفوضى وانشغل الخليفة باللهو وأتلف الخزائن فاضطربت البلاد وعاث الجندُ فساداً في بغداد وطالبوا الأموال من الخليفة فبذلها لهم، لكن القرامطة استبدوا بالبلاد قتلاً وتدميراً، وخصوصاً في عام 316هـ بعد ذلك بقليل قتل الأتراك المقتدر في السابع والعشرين من شوال لسنة 320هـ[25].

وقد جاءت صورة الإسكندر مقرونة بصورة المقتدر في مقطع شعري واحد، تستلهم الموروث التاريخي للشخصيتين وتصورهما كأنهما ثنائية متناقضة على الدوام[26]:

(حين ماتَ الإسكندرُ كانت ثلاثمائة بلدة ومدينة في بلاد ما بين
النهرين تحمل اسمه)
يا بلاداً بين نهرين
بلاداً بين سيفين
بلاداً مُرَّة، تافهة الحُكّامِ...
(كان المقتدرُ
كلّما شاغبَ العامةُ
أعطى جندَه الأموالَ
حتى أكلوه).

وفي مقابل تلك الصورة البشعة تنبثق صورة مثالية لحاكم عربي مشهور هو "سيف الدولة الحمداني" أمير حلب. وقد استطاع الشاعر أن يرسم معالمه الإنسانية النبيلة فأودعه مشاعر الألفة والمؤاخاة، وبث فيه من روحه باقة من أحلامه الإنسانية وطموحه في تحقيق الوحدة بين حلب والموصل، فجاءت المدينتان ترفلان في أثواب العزة والمنعة، وتزهوان بجمالٍ أخّاذ تشكيلاً لقوس الحضارة بين جناحي الوطن: بلاد الرافدين والشام. يقول الشاعر[27]:

عربيٌّ من العراق...
أنا: الموصل، خيل وخضرة. كان سيف الدولة الأمير، وكانت حلب
أختها. السفائن في النهر. المغنّون في الضفاف.هنا صاحب البريد...
المرمرُ الصقيلُ هو الموصلُ، والنضالُ الطويلُ.

ويؤدي استدعاء شخصية "ريتشارد قلب الأسد" إلى استثارة الذاكرة العربية، بل ذاكرة الشرق والغرب معاً حول الحرب المعروفة بالحرب الصليبيّة التي حشد لها أمراء

الحرب الغربيين كل قواهم للنيل من الشرق العربي ومكانته الدينية والحضارية. يقول الشاعر[28]:

القلاع صليبية

من مقالع أرباض ليتس

إلى القدس

كان الملوكُ ورهبانُهم يسبقون المياه إلى حفلة القتل

حيثُ البلادُ البعيدة تطوي مآذنها بانتظار البرابرة...

الشمسُ تلمعُ فوقَ الدروع

وفي تاج ريتشارد قلب الأسد...

... ...

... ...

... ...

يفرض هذا المقطع أو القصيدة كلها، على المتلقي الاطّلاع المعرفي على صفحات التاريخ الخاصة بحقبة الحروب الصليبية، وطورها الأول الذي حرص فيه ملوك الغرب ورهبانهم على السيطرة على بيت المقدس دينياً وحضارياً وسياسياً وإقامة مملكة خاضعة لحكمهم تسمى " بيت المقدس "[29]. وقد تزعم ريتشارد إمارة الحرب، كما تذكر المصادر المختصة أنه وصل إلى معسكر الحرب في عكا في يوم 8 يونيه عام 1191م، بعد معركة "حطين" بأربع سنوات[30]. وهنا تحيل الذاكرة الشعرية على الذاكرة التاريخية التي تعد مكوناً رئيسياً للتناصّ وهو يتحمّل دلالات تتجاوز التاريخي لتعبر عن صورة الإنسان في بربريته وبشاعته، وندرك ذلك من خلال الكشف عن هُوية بعض الدوال اللغوية التي تنتسب إلى الصليبيين وتدل على طبيعة التعصب الديني، ودوره في تدمير الحضارة الإنسانية وقتل الحياة. ومن هذه الدوال: القلاع، الرهبان، حفلة القتل، والبرابرة، وكلُّها تدل على ميلاد ثقافة مشوهة هي نتاج طبيعي للفكر الاستعماري البغيض، وهو ما يفسر الصدام بين الغرب والشرق بناءً على هذه الخلفية في أحيانٍ كثيرة.

ومن اللافت للنظر أن قصيدة "نهر الدانوب" التي نجتزئ منها المقطع السابق، ونحاول قراءة التناصّ فيها، تتوسل للوصول إلى ذرى التناصّ الجمالية بوسائل عدة، منها ما يسمى "الفراغ المحسوب"، وهو ظاهرة أشار إلى جمالياتها بعض النقاد المعاصرين[31]، وكشف عن توظيف هذه الظاهرة البَصَرية التي تدل على محاورة الشاعر لقارئه بطريقة معينة، فيكتب عدداً محدداً من سطور الشعر ويترك له عدداً آخر محسوباً بدقة بالغة ومنقوطاً بانتظام. وكأن هذا "الثقب الدلالي" لابدّ أن يتأطّر في هذا الفراغ[32]. والقصيدة تتراوح بين الكلام والصمت، وبين السطور والنقاط التي بلغت ثلاثة أسطر ونصف السطر في المقطع المذكور، جاءت بعد ذكر ريتشارد، لتربط الفراغ بمركز القصيدة في تشتته وتماسكه، فهي تشير إلى فترات السكوت مترجمةً إلى نقاط وتدعونا إلى الصمت والتأمل وقراءة المحو بين سطور الكتابة. ولا شك أنّ المحوَ لا يتعلق بتلك الشخصية مفسحاً المجال للذاكرة الجماعية أو المعرفة التاريخية فحسب، بل يتسع إلى استدعاء حقبة تاريخية سوداء كان لريتشارد دور قيادي في صنع أحداثها. وإذا كان التناصّ يؤدي إلى فتح أبواب القصيدة على تداعيات تاريخية، فإن هذه التقنية تتضافر مع تقنيات أخرى لتشير إلى معنى فائض وتسمح للمسكوت عنه أن يشف من وراء النقاط، وهو كثير يحملنا على اللجوء للمواقف التاريخية واستيعاب الدلالات المتنوعة وفقاً لعلاقاتها بالكلام المذكور؛ فالمسكوت عنه ليس شيئاً واحداً، ولا صمتاً فارغاً من المعنى، إنه كلام من نوع آخر يترك للقارئ إتمام تشكيله وتصوّر تعرجاته دون أن يغيّر ذلك من طبيعة التجويف البصري الدلالي الذي توسط قلب القصيدة وأصبح علامة على هيكلها الشعري، وكأن الصمت هنا يقوم بدور أيقوني في مشاكلة الدلالة من الناحية البصرية[33]. غير أن المقطع الشعري يتواصل بعد الفراغ مستعيداً البداية المرتبطة بصورة المساء المديد وضفة النهر. وربما يكون للنقاط دور الفواصل المقطعية وهي تضع حدود البنى الجزئية للنص في توزيعات السطور، وتشحن القارئ بتداعيات متعددة استعداداً لاستئناف كلام لا يبتعد عن البؤرة المركزية التي تناظر بين المساء المعبأ بتجهيزات الحرب، والنهر الذي يجري سريعاً مشيراً إلى تدفق الحياة والموت معاً[34]. وقد تتبعنا هذه الظاهرة في عدد من قصائد الشاعر بما يربو على عشر قصائد[35]، فوجدناها تستحق التأمل والتأويل لما تدل عليه من رؤية جمالية في الشعر العربي المعاصر بوجه عام.

ويجوز إلحاق شخصية " الحلاج " بهذا المصدر التناصي بناءً على الطابع الفكري والفلسفي له في المقام الأول، حيث يتراءى مفكراً دعا إلى مذهب سياسي وروحي يقوم على فقه خاص ينشد رياضات صوفية متطرفة على حد وصف أحد الباحثين(36). وقد تم استدعاء الحلاج في مقطع يسير على هذه الشاكلة(37):

مَنْ أطلقَ النسورَ على لحم الفتاة الوديعة؟

انتبه الحلاج...

بيتٌ على الذرى كان مسكوناً بأشباحنا

زماناً طويلاً.

تبدو صورة الفتاة الوديعة ونهش النسور لجسدها الغض مثيراً أسلوبياً ووجدانياً لدى المتلقي يصب في نهاية الأمر عند بؤرة الصورة الكبرى الخاصة بالحلاج. ولعل افتتاح المقطع بصيغة الاستفهام يدعو إلى تعيين اسم العلم والانشغال بالبحث عنه في إطار الفاعل. وليس انتظار الجواب قابلاً للتحقق لما تفصح عنه الإلماعة إلى شخصية الحلاج لتعطي الجواب الشافي ضمنياً عن الاستفهام الكبير المطروح منذ مئات السنين: لِمَ قُتل الحلاج؟!! وقد أُنتجت صورة الفتاة بطريقة تختزل مأساة إنسانية وتعتني بتجاور مشاهد الموت الفظيعة في صعيد واحد، فيكون الحاضر مبعثاً لتداعي الماضي وملاصقاً له، وهو ما يقترب من تقنية " المونتاج السينمائي " الذي يقوم "بتحديد العلاقة عن طريق النقل والتعاقب"(38)، لأن تجاور الصور هو المنتج للمعنى الشعري هنا كما في السينما(39).

إن ثيمة القتل هي التي تمنح المتلقي فرصة التقاط مشاهد كثيرة من التاريخ والذاكرة وغيرها من التجارب الموضوعية. وتجربة الشاعر غنية بإبداع تقنيات أسلوبية ذات خصوصية في شعره، بحيث لا يتوقف الأمر عند حدود المعنى الاستفهامي وبلاغة التعبير فحسب، وإنما يتعلق أيضاً بأداة من أهم أدوات ما يسمى " الشعر الصافي" وخصائصه في شعر سعدي يوسف. وقد لاحظ ذلك بعض النقاد والباحثين(40)، ورأوا أن خصائص هذا الشعر تكمن في نأيه عن التقرير النثري وقدرته على التصوير وتحفيز التخيل، كما تكمن في أسلوب طرح الاستفسارات الحقيقية والمجازية عن الذات والآخر، وعن الطبيعة والإنسان، بل عن منظومة الكون الشاملة، ذلك أن مفردات الكون أو أشيائه توحي بأسئلة كبيرة عن ماضيها وحاضرها وعلاقاتها بالإنسان

والموجودات. وكما يقول د. صلاح فضل[41] إن عروق الشعر الأصيل تنبت في ضباب هذه الأسئلة؛ فالشعر لا يستوطن اليقين الصامت والإجابات المسبقة، بل يعيش دوماً في المنطقة المتراوحة بين الصمت والنطق، وبين السؤال والإجابة.

وتتفرد شخصية الحلاّج بملكات ومواهب خاصة تعدّ من أهم المبررات فنياً وتاريخياً لاستدعائها في موقف جديد لا ينفصم عن المعطى التاريخي بل يستحضره دوماً. ومن المعلوم أن الحلاج كان في غاية التطرف والتفرد معاً، في فلسفته وأفكاره ونزعاته التي أثارت احتداماً وصداماً وجدلاً طويلاً، وتعدّى هذا الجدل والخصام إلى مراجعات لقضايا الحريات الفكرية والدينية والسياسية المعقدة في الفكر الإسلامي القديم[42]. ومن أهم ما يميزه أنه كان يتمتع بقدره عجيبة على الإقناع واستمالة قلوب الفقراء والمعارضين للدولة ونظام الحكم. وقد ارتاد في أطوار تكوينه المذهبي والفلسفي مدناً عدة فارسية وهندية "طوّر فيها أفكاره الصوفية وراض نفسه على التصوف الهندي، ثم عاد إلى بغداد ليستقر بها ابتداءً من نحو عام 290هـ"[43]. وقد حُبس بتهمة زعامة القرامطة سنوات عديدة قبل أن يُعذّب ويُقتل ويُمثّل بجثته في سنة 306هـ بطريقة متّبعة لدى السلطان في الخلاص من القرامطة، فضُرب ألف جلدة وقطّعت أطرافُه وضُرِبَ عنقُه وأُحرقت جُثته وذرّيت في دجلة وحُمل رأسه إلى خراسان[44].

وقد مَثّلت قضية الحلاج مأساة الإنسان في علاقته بالسلطات المختلفة، والحريات الخاصة والعامة، وهي قضايا شغلت عدداً من المفكرين والأدباء في العصر الحديث[45]، وأصبحت حياة الحلاج في تراثنا العربي قصة استشهاد بطولية من أجل قيم الحق والعدالة والمحبة، وأصبح استشهاده قيمة إنسانية باقية على مر الأيام[46]. وبدت مأساة الحلاج لدى بعض شعرائنا المبدعين، رموزاً متداخلة الوجوه ومتعددة المعاني في الدلالة على الثورة والتمرد تعبيراً عن القيم الإنسانية، كما في قصيدة "عذاب الحلاج"[47] وقصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"[48] لعبد الوهاب البياتي، ومسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور الذي عبّر عن همومه "من خلال استحضاره لصوت الحلاج كصورة من وجوه التضارب بين حرية الفرد وقانون الدولة في محاولة للارتقاء بحرية الفرد كقيمة عليا"[49]. ولم تقف وجوه الشخصية عند هذا الحد من التجريد والترميز الشعري، بل

أُسطرت وارتقت إلى مقام السيد المسيح عليه السلام، ومنزلته، تارةً، وغدت رمزاً للثائر على الظلم في علاقة جدلية بين المظلومين واستبداد الحاكم، تارة أخرى[50].

ثانياً: الموروث الشعريّ

يشكل توظيف التراث الشعريّ في عصوره المختلفة مجالاً رحباً لعلاقة الشاعر العربي المعاصر بتراثه[51]، وذلك لأمر طبيعي يرتبط بعلاقة الشاعر بمنابع التجارب الشعرية القديمة، وأصول الشعرية وتقاليدها الفنية، وهي علاقة تكسب المعاصرين قدرة خاصة على التعبير والامتداد في تاريخ الجنس الشعري وأطواره المختلفة. وفي هذا الصدد تبدو طرائق شاعرنا وتقنياته في توظيف الموروث الشعريّ متنوعة، عبر الاستدعاء وحوار النصوص، وفي الحالتين يكون التناصّ مع الشخصية أو منطوقها وخطابها مشروطاً بتفوقها فنياً وتميُّزِها إنسانياً على المستوى الثقافي والحضاري العام.

1) الشخصيات:

يتمثل أسلوب التناصّ هنا باستدعاء الشخصية الشعرية ويذكر اسم الشاعر نصاً صريحاً في الغالب الأعم، سواء أكان ذلك في متن القصيدة أم في عنوانها، كما في قصيدة "حفيد امرىء القيس"[52]، حيث تمّ استدعاء الشاعر القديم في نص العنوان، أي النص الموازي بالمعنى الإشاري، وقد جعل الشاعر الاسم في موقع المضاف إليه في التركيب النحوي، بحيث يشير إلى بروز الأصل الشعري تاريخياً، بالإضافة إلى ما يستحضره من معاني مفردة "حفيد" ذات الدلالة على انتساب الفرع للأصل. ومن جانب الوضع اللغوي[53]، فإن المفردة تُطلق على سلالة الجدّ، أي تقال لأولاد الأولاد، وبمعنى أكثر تحديداً إن الحفيد وهو واحد حفدة، يرتبط بالسلالة والأجيال والتعاقب الزمني في تاريخ الإنسان، ومن هنا يمكن أن نفهم إشارة الشاعر على أنها إشارة إلى نفسه بما يحقق كشفاً للعلاقة الحميمة بين الشاعر وآبائه الشعريين؛ فالثاني يكون سليل الأول شعرياً. وقد يتجه التأويل لإحالة الإشارة إلى مرجعية الإبداع، على اعتبار أن مقام العنوان يسمح باستنطاق النص وتأويله، من خلال افتراض غياب ضمير المتكلم، وإمكان حضوره في القراءة المعمّقة للبنية النصية، وهو المبتدأ المحذوف جوازاً في هذا العنوان، ويكون الاحتمال بتوالد صيغة جديدة كامنة في النص تكتشفها القراءة وتستحضرها

على نحوٍ يجعلنا نتوقع أن قوله المضمر هو "أنا حفيد امرىء القيس". ويرتكز التناصّ أحياناً على استدعاء امرئ القيس عبر الإحالة على وحدة من خطابه النثري تنتمي إلى سياق أزمته التاريخية، وقضية وجوده برمته، ونعني بذلك حادثة مقتل أبيه على يد بني أسد، فلما بلغه الخبر قال قولته الشهيرة: "ضيعني صغيراً وحملني دمه كبيراً! لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر"[54]. يقول الشاعر[55]:

لقد أسرفتَ يا سيدي!
النهارُ هنا خمرٌ وأمرٌ والليلُ خمرٌ وأمرٌ، خلِّنا
من حديث رهبانك! الأحجارُ ما مسَّت سوى وابلٍ

فالخطاب موجّه إلى السيد القرين الذي يحاول إفاقة الرؤوس من دوامة الخمر، وهو يحيل إلى ما جرى للملك الضليل ويستدعيه في إصرار لتحويل مقولته الدالة على الفاجعة والثأر إلى دلالة تتعلق بالضجر والملل واللامبالاة من الحاضر. وفي قصيدة أخرى بعنوان "شكراً لامرىء القيس"[56] يكون الاستدعاء ذا دلالة ضافية تراكم فوق ألقابه المعروفة (الملك الضليل، ذو القروح) لقباً جديداً يطلقه الشاعر على "جَدّه الأول" فيدعوه بالقتيل، مما يدل على تخصيص امرىء القيس بالاغتيال غريباً عن وطنه مجرداً من ملكه وسلطانه، وهو هاجس يؤرق الشاعر ذاته الذي يعاني ويلات الغربة واحتمال الموت غريباً عن وطنه. يقول الشاعر[57]:

هكذا نمضي كما كنّا
تعلّمنا
شكراً لامرىء القيس القتيل.

هكذا يكون الاستدعاء ضرباً من ضروب رؤية الشاعر المعاصر للموروث والخطاب الشعري القديم، بما لا ينفصل عن إشكالات الشخصية وحياتها وخبراتها الإنسانية، ولذلك لا تستبعد الوظيفة المزدوجة لهذا الأسلوب من التناصّ، حتى لو كان بطريقة الإلماعة العابرة، كما في قول الشاعر[58]:

هل سمعنا المعريّ؟
بيتًا، واتّركناهُ....

وهـذه الطـريقة تبدو أسلوباً يميّز تقنية التناصّ عند الشاعر، فقد استدعى عدداً من شعراء العربية لهم دورهم البارز في تاريخ الشعرية، مثل البحتري الذي استدعاه مقترناً بمدينة "سـامراء" ذات السحر والجمال، مدينة المتوكل بالله ممدوح البحتري، وقد حاول هـذا الخليفة حماية المدينة من عبث الأتراك وسطوتهم. أمّا الشاعر البحتري فقد عُرف بتفـرده وشـاعريته عـند كـبار الـشعراء والعلمـاء قـديماً وحديـثاً. يقـول عنه أبـو الطـيب المتنبي، وقـد سئل عنه وعن أبي تمـام، وعن نفسه، "أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري."[59] ويؤيد ابن الأثير هذا الرأي السديد بقوله "إن أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بُعد المرام مع قربه إلى الأفهام"[60]. يقول شاعرنا[61]:

أمواهٌ معجّلة كالخيل

تتبع سحر البحتري

تقول: سامرّاء... سامرّاء.

2) النصوص:

تبدو المتناصّات ومكوناتها المتعلقة بالنصوص المصادر في حالة تواشج عميقة الأبعاد، تكوّن شبكة من علاقات التداخل مع النصوص الشعرية القديمة. وتتمايز طرق التناصّ مع هذه النصوص وفقاً لتجربة الشاعر وأدائه التعبيري، وهو ما يتشكّل في مستويين:

المستوى الأول الإفرادي:

وهو أسلوب أداء ينشئ توازيه مع الخطاب الآخر عبر كلمة مفردة أو جملة بشرط أن تشكّل صورة جوهرية في الخطاب، وأن تكون من المكونات الأصلية المؤسِّسة لهُويّة هذا الخطاب، وأن تمتلك القدرة على استدعائه، فضلاً عن نصوصه المحددة، ومن هنا نكون أمام عالمين مكتملين ومتعارضين: عالم النص الشعري، وعالم النص المستدعى. وفي فاعلية التناصّ تتوالد بين هذين العالمين علاقات يظل طرفها الفاعل هو النص الشعري الحديث[62]. وقد يواجه رصد المفردة في مجال التناصّ عقبات ومحاذير دقيقة تدفع الباحث إلى الارتداد إلى أصل المواضعة اللغوية للمفردة التي تجعل من الدال رمزاً

على المدلول في العلاقة المعروفة بالعلاقة الاعتباطية في مستواها المعجمي، وضرورة تتبع نشوئها في أنساقها المختلفة وتاريخها الحافل، وهذه الصعوبات هي التي أدت إلى قول بعض النقاد إنّ التناصّ الإفرادي قد لا يقودنا دائماً إلى رصد الظاهرة، "لأن المفردة قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر، وإنما تأتي الخصوصية من دخول المفردة في تركيب أولاً، ثم دخول التركيب في سياق ثانياً"[63].

ويمكن النظر في بعض النماذج الدالة التي تكشف عن منهج الشاعر وطريقته وأسلوبه في توظيف المتناصّة الشعرية، فمثلاً قول الشاعر[64]:

مَنْ أبصرَ البدويات يمشينَ مرَّ السحاب؟

مَنْ أطلق الأغنية؟

يحيل إلى المصدر الشعري والمرجع السياقي القديم بفضل ما تثيره الجملة من صورة مكتملة تؤدي إلى احتمال قوي يربط بين المتناصّة وقول الأعشى الكبير[65]:

غرّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضُها	تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحلُ
كأنّ مِشيتَها من بيت جارتها	مرُّ السَّحابة لا ريثٌ ولا عجلُ

إن الصورة المكوّنة من عناصر عدة بما فيها المفردات وتحولاتها إلى تركيب هي التي تستحضر السياق الشعري الخاص بالأعشى، وتحدد طبيعة العلاقة والإحالة إلى الخطاب الشعري القديم. فصورة البدويات اللواتي يمشين مر السحاب هي التي تحتم قيام علاقة تناصّ مع نص الأعشى. أما إنتاج الدلالة من خلال التناصّ فيتعلق بدرجات التآلف بين النصين، فنص الأعشى يقوم على رؤية تحدد موقفاً جمالياً خاصاً بالمرأة المثال، وهو تصوّر سائد في عصره، بينما يكتفي النص الحديث بالإشارة دون تفصيل، ولكنه يُبَئِّر صورة بصرية قوية التأثير تحدد جنسها وانتماءها بتكثيف الأسئلة عن موقف أو مشهد خاص بالبدويات، وآخر يتعلق بتحولات القديم إلى عصري، فالغزل الفن الأثير لدى الشعراء القدماء يصبح أغنية، وهي امتداد تاريخي للموقف القديم، أو تطورٌ له.

وبالـرغم من ضآلة فاعلية بعض المفردات -أحياناً - في التحوّل إلى معنى جديد، فإن هـذا المستوى يتدفق بقدرة الشاعر على تجديد دمـاء المفردة بإيمـاءات شعرية قوية وإشارات لغوية منتجة تدل على تميُّز الصورة وحيويتها. يقول الشاعر[66]:

أرهفُ السمعَ للطير في الوكنات الرقيقة من "كستناء الحصان".

لاشك أن صورة الوكنات والطير هي التي تبعث مخزون الذاكرة الشعرية حتى تتصل بسياق صورة فرس امرىء القيس البديعة التي يندر وجودها في الشعر القديم، إذ يقول[67]:

وقد أغتدي والطـيرُ في وُكناتهـا

بمنجـرد قيـد الأوابـدِ هيكـلِ

لقد تم تحويل بعض عناصر المصدر الشعري إلى سياق جديد، فالطير مثلاً لم يعد كما كان في صورة امرىء القيس، وإنما أصبح نتاجاً لبيئة أخرى عصرية تجعل الطير ذا علاقة وطيدة بما سماه "كستناء الحصان"، وهو شجر ذو عناقيد من الزهر الأبيض، وهو تعبير معروف في الإنجليزية بـ Horse Chestnut كما ذكر الشاعر ذلك في هامش القصيدة. ويقول أيضاً[68]:

ليلى
منذُ ثالثِ خطـوةٍ في البيـت
تجعل كل ما في البيت ضوعَ قرنفلِ
ليلى
هي البسـتان رطـباً

ومرة أخرى نرى تجليات التناصّ تكمن في تحويل العنصر الشعري القديم وما يتضمنه من مدركات حسية إلى سياق جديد، لكن الجملة التامة في قوله " تجعل كل ما..." هي التي تجعل صورة البيت بما فيه من عبق القرنفل مفتاحاً للتداخل مع بيت امرىء القيس واستدعائه[69]:

إذا قامتا تضوّعَ المسكُ منهما

نسيمُ الصَّبا جاء بريّا القُرنفلِ

إنّ إنتاج السياق الجديد يَتطلّب تخيلاً لصورة المعشوقة "ليلى"، وتشبيهها بالبستان، وهو يثير إحساساً جديداً فائضاً بالمتعة والجمال، وينشئ علاقة جديدة مع المرأة المثال، فتغدو في موقف جديد يوازي العالم القديم في شعر امرىء القيس بعامة، وبيته المثبت بخاصة.

وتبقى الصورة العامة ذات الإيحاء والقوة الدلالية على خطابها محوراً يشهد تبايناً في أسلوب التناصّ في كل تجربة تحاول التداخل مع النص أو الخطاب المصدري القديم، وفي هذا المجال يبرز نموذج آخر يتمثل في قول الشاعر(70):

أكادُ أغضي حياءً حين أنساهُ
كأن عينيّ عند الصمت عيناهُ
هذا محياهُ
البحر أحرقه والملحُ مزّقَهُ
لكن بسمته ما فارقت فاهُ
نجماً يضيءُ بليلِ البحرِ دنياهُ
قد كنتُ ألقاهُ.

لولا احتفاظ الذاكرة الشخصية بخيوط دقيقة مع التراث الشعري لتلاشى النص المصدري وضاعت فرصة التقاط وشائج بين النص الحاضر والنص المستدعى. وكما نظن فإن هذه المتناصّة الشعرية تحتضن في خفاء شديد وغموض شفيف، إشارةً لبيت الفرزدق(71):

يُغضي حياءً ويُغضى من مهابتِهِ
فما يُكلَّم إلا حينَ يبتسمُ

وهو بيت من قصيدة أنشأها الشاعر في مدح علي زين العابدين بن الحسين، ابن علي رضي الله عنهم. ومطلعها(72):

هذا الذي تعرفُ البطحاءُ وطأتَهُ
والبيتُ يعرفُه والحلُّ الحرمُ

يبدو التناصّ في حالة مراوغة لطمس آثار العلاقة بتحويل الضمائر حتى تكون علاقة ثنائية بين صوتين شعريين، حيث تغدو صيغة المتكلم محوراً لاستحضار الغائب المستدعى، فيبدو قريباً وبعيداً في آن، بوحي من دلالة اسم الإشارة في "هذا محياه" وما يتراوح من معنى خفي يومئ إلى بؤرة التناصّ ويجذب النص الغائب ويطلقه بين جملة "أغضي..." وإمكان التحقق في جملة "كنت ألقاه"، ثم الدخول في علاقة جديدة مع الأشياء المعاينة التي تشرفُ على تخوم الرمز الشعري مع البحر والنجم والليل، وتصل إلى حالة التوحد والحضور الدائم في الماضي والحاضر.

المستوى الثاني: التركيبي:

يتحدد هذا المستوى من خلال علاقة النص بالنصوص المستدعاة وطبيعتها الدلالية، من حيث إنها وحدات نصية مكتملة أو خطاب مستوٍ تام ومحدد، وليست مفردات تشير إلى خطابها، وهذه العلاقة تطرح في الغالب الأعم، إشكالات متعددة تضفي خصوصية على التركيب وتجعله يداخل بين وحدات دلالية وأنساق مختلفة في إطار معقد وغامض. وإذا كانت المفردات في المستوى الإفرادي تمثل استدعاءً حراً لخطابها الذي تنتمي إليه، فإننا في المستوى التركيبي نكون بإزاء عملية معقدة وانتخاب واعٍ لوحدات خطابية بعينها تقيم مسافة فارقة بينها وبين مجمل الخطاب، كما تقيم في الوقت نفسه تقارباً بينها وبين السياق الذي ترد فيه، أضف إلى ذلك أن هذا المستوى يتأبى في الغالب على الحصر والاكتشاف لأسباب كثيرة.(73)

ونلحظ في هذا المستوى أنه يعتمد على الوعي والقصدية، بمعنى أن الصياغة في الخطاب المباشر تشير على نحو من الأنحاء إلى النص الآخر المستدعى، بل تكاد تحدده تحديداً كاملاً، غير أن الأمر في معظمه يتعلق بالقدرة على استكشاف هُوية مصدر التناصّ، فهو عملية صعبة، خصوصاً في الشعر الحديث والمعاصر الذي تتراكم إبداعاته تراكماً هائلاً فوق طبقات تاريخ الشعر العربي على مدى مئات السنين. ومن الأمثلة التي يمكن الوقف عندها قول الشاعر(74):

أنتَ تقرأُ في صحائفهم قوائمهم

فتقرأ:

يمرُّون بالدهنا خِفافاً عيابُهم

ويخرجْنَ من دارين بُجرَ الحقائبِ

على حين ألهى الناسَ جلُّ أمورهم

فندلاً زُرَيقُ المالَ نَدْلَ الثعالبِ

إن الإحالة على المصدر الشعري المجهول الهُوية، تنطلق من ضمير الغائب في "صحائفهم" و"قوائمهم" وتستقر حول الموروث الشعري بوحي من دلالة "تقرأ". وعلى الرغم من هذه المؤشرات المساعدة إلا أن عملية القراءة تظل عملية شاقة، وما إن يهتدي الباحث إلى نص البيتين حتى تواجهه مشكلة هُوية صاحبهما؛ ففي ديوان الأحوص يرد البيتان في هامش الشك في نسبتهما، تارة للأحوص، وأخرى لأعشى همدان، وثالثة لجرير[75]. وقد أثبتت بعض مصادر النحو العربي المشهورة أنهما للأحوص، وأوردت البيت الثاني في باب المفعول المطلق شاهداً نحوياً معروفاً[76]. ويثير هذا التناصّ سياقاً ثقافياً قديماً منتجاً بعض القصص والأخبار والأمثال المشهورة كقولهم "أخطف من ثعلب"، وهو نسق مأثور يشير إلى طرف من أخبار بعض اللصوص التي ظلت باقية في ذاكرة الجماعة ضمن الطرائف الأدبية وهي تحكي قصصاً عن لصوص اتخذوا صحراء "الدهناء" معبراً لهم للدخول إلى "دارين" المشهورة بالمسك في منطقة البحرين، وكانوا يدخلونها وحقائبهم فارغة، ويصدرون منها وقد امتلأت، منتهزين فرصة انشغال الناس بأمور معاشهم. والنص الشعري القديم يتضمن وصية أحد اللصوص، ويدعى زريق، لبقية العصبة بأن يكونوا سراعاً في الخطف والحيلة كما تفعل الثعالب التي يُضرب بها المثل[77]. وتبدو هذه المتناصّة مكتنزة بأكثر من دلالة تتعلق برؤية الشاعر التي تهدف إلى إثارة الذاكرة الجماعية على الالتقاء بسياق قديم يختزل نسقاً أدبياً وثقافياً يتمثل في تحولات الخبرة الإنسانية الواقعية إلى نوع أدبي ألا وهو المثل العربي الذي ذكرنا سابقاً ويمكن النظر مرة أخرى في دلالة تُستنبط من طريقة التناصّ وجدواه في إحالتنا إلى إحدى طرق الإبداع الشعري في تراثنا الكلاسيكي، للتعبير عن تجربة إنسانية، ففي النص المستدعى ذي

التركيب المتكامل في البيتين المذكورين، تجربة غنية تحمل أو تجسّد تلك الحكايات والطرائف القديمة. وشاعرنا هنا يعانق التجربة القديمة ويبعثها من جديد، بحيث تبقي على معالمها القديمة وتحتفظ بصورتها التراثية البديعة. ويدنو من ذلك مثال آخر دالّ على إنتاج التناصّ للخطاب الشعري وما يمثله من نسق شعري وثقافي عام، بحيث تكون القصيدة حاضنة لخطابات مختلفة. يقول الشاعر[78]:

ربما نستعيد كتاب الفتن

أو قائل البيت دوماً

أرى تحتَ الرمادِ وميضَ نارٍ

ويوشكُ أن يكونَ له ضِرامُ

هنا يستدعي نصاً شعرياً ذا سياق تاريخي وسياسي قديم يعود إلى زمن الدولة الأُموية، وعلى وجه الخصوص فترة حكم "مروان بن عبد الملك" قبل استيلاء العباسيين على الحكم. وقائل هذا البيت هو "نصر بن سيّار" المتوفى في عام 131هـ، وهو أمير من الدهاة الشجعان، كان والي بلخ وخراسان. والبيت "أرى..." من قصيدة أرسلها إلى الخليفة، وقد أصبح مثلاً سائراً يدل على نفاذ بصيرة قائله، ورؤيته الثاقبة، ورجحان حكمته، وقوة حدسه في استبطان الأمور والتعبير عن وقوع أحداث مزلزلة وخطوب ماحقة، وقد ورد هذا البيت في رواية تختلف قليلاً[79]:

أرى خلل الرماد وميضَ جمرٍ

ويوشكُ أن يكونَ له ضِرامُ

وتقوم قصيدة "تنويعات على ثلاثة أبيات" على التناصّ مع أبيات ثلاثة للمعري، وذلك في مواضع محدّدة تظهر في القصيدة على النحو الآتي:

الموضع الأول[80]:

سقطتْ ورقةٌ كالحجــر

أرى الأشياء ليس لها ثباتُ   وما أجسادنا إلا نبات

يتحسّس "أحمد" عينيه. قد كانتا منذ لا يتذكر بئرين مطويتين، جدارين في محبس.

الموضع الثاني[81]:

أيام آمل أن أمسَّ الفرقدين براحتيّا

أمسِ، في سجدةٍ للتأمل، أرهقه هاجسٌ، هَبْ عروق الدم المتجلد

عادت عروقاً من نور في حفرتين بوجهك...

الموضع الثالث[82]:

تمنيت أنّي بين روضٍ ومنهلٍ

مع الوحش لا مصراً أحلُ ولا كفرا

البلاد التي قتلت ملكاً، ثم نامت. يسافر أحمد. منزلُه في المعرّة،

غادره آخرُ المشترين، وها هو "أحمد" في الدرب.

هذه الأبيات الثلاثة التي تميزت بالقافية والوزن المكتمل هي وحدات شعرية أو نصوص منتخبة بدقة وبوعي لطاقتها الدلالية والتعبيرية، وهي جزء من الخطاب الشعري للمعري في لزومياته[83]. والمتناصات الشعرية تفتح آفاقاً دلالية على عالم رحب لفذّ من أفذاذ العربية وشعرائها. ويبدو كل بيت أنه يشكل عالَماً فريداً يحمل رؤية شعرية وتجربة إنسانية تكشف عن رؤى الشاعر وفلسفته في الحياة والفن، بما يتصل بقضايا تمسّ مصير الإنسان وحقائق الوجود، لذلك فإنها تتسم بطابع فلسفي لا يتوقف عند حدود الأشكال والمرئيات، بل ينفذ إلى اللباب والجوهر، ويحاول تقديم كشوف جديدة لأسرار الكون بأعلى درجات التأمل والوعي للوجود، حتى يوصله الطموح للمعرفة إلى الفرقدين (الشمس والقمر) على جناح خيال متقد وعزيمة لا تلين وهمة قوية. وقد تصل هذه الحالة الإنسانية إلى حد اتخاذ موقف قد يبدو شاذاً، حينما ينشد هجران المجتمع ويرغب -بجموح- في التحرر من قيوده، ويلتحق بالطبيعة البكر، وخاصة مجتمع "الحيوان" حيث يراه خالياً من شوائب الكراهية والنفاق والمكر، وهو بذلك يتصل بتجربة سابقة وفريدة في الشعر العربي الجاهلي، هي تجربة "الشنفرى" الذي كان يحاول قاصداً الانفصال - نفسياً - عن مجتمعه الظالم، نتيجة الشعور الحاد بالاغتراب[84]. إن رؤية شاعرنا تتضمن توكيداً لانفتاح التجربة المعاصرة على نطاق خطاب شعري محدد الهويّة ينتمي إلى رؤية متفردة للمعري تتصل بدورها بتجربة أقدم

منها هي تجربة الشنفرى، حتى تتسع حلقات التواصل بين القديم والحديث، وتصبح تجربة شاعرنا التناصية ذات أفق متعدد الرؤى عميق الوعي بالتجارب الإنسانية كما جسدها التناصّ ووظّفها، وأعاد تنبيهنا إلى أهميتها الفائقة على المستوى الدلالة الإنسانية في إطار البناء الشعري. وقد يكون مفيداً هنا التذكير بأن قصيدة شاعرنا لم تقتصر في التناص على الجنس الشعري، ومابنبغي لها، لأن القيمة الجمالية للتناص تتمثل في بعض وجوهها، في توظيف النصوص المتعددة في مجالات الثقافة المختلفة، بحيث تكون القصيدة فسيفساء ذات ألوان وتنويعات مختلفة الأصول، فالنص يتأثر بنصوص من الأنواع الأدبية والأنواع الخارجة عن جنسه، أي الثقافية والفنية المختلفة. ولهذا يمكن القول مع (ويدسون) ليس النص بجزيرة معزولة، ولكنه واحة مترامية الأطراف[85].

الأسطورة

كشفت التطورات الجوهرية في بنية القصيدة العربية المعاصرة عن دور الأسطورة في تطور الحداثة الشعرية، وإن اختلف الشعراء في مقدار توظيفهم الأسطورة وشغفهم بها، فبعضهم يكثر منها، والبعض الآخر ينتقي ويختار أو يبتعد عنها أحياناً. وقد برز من هؤلاء شعراء العراق ولبنان، حيث كانوا لا يجدون غضاضة في تطلبها من أي مصدر[86]. وتبدو أهمية الأسطورة من كونها بنية ثقافية أصيلة تكسب القصيدة أبعاداً جديدة، لما يتوافر فيها من رموز ومعانٍ ذات قيم إنسانية مدهشة تفتح الطريق للتعبير عن تجارب أكثر عمقاً، وتسهم في تقديم رؤية أروع وأفق أرحب للتفكير والإحساس بالحياة على مختلف الصعد[87]. ولعل ذلك يكون من الأسباب القوية التي دفعت شعراء الحداثة تحديداً إلى النهل من مصادر الثقافة الأسطورية محاولين التقاط أبعادها الوجودية والفلسفية، لما للخطابين الأسطوري والشعري من تشابه في الرؤى وطابع النزوع إلى الخيال، ولهذا السبب نجد كثيراً من الشعراء المبدعين كلما اقتربوا من الأسطورة وتحركوا في تجاربهم بوحي من معانيها ورموزها، قدّموا أروع النماذج الشعرية.[88]

وتنهض قصيدة سعدي يوسف في بنائها الجمالي في أحيانٍ ليست بالقليلة، على أساس توظيف الأسطورة بتنوع مصادرها وحقولها المثيولوجية القديمة المنتمية إلى حضارات عدة، منها البابلية واليونانية والعربية. وتعدُّ ملحمة كلكامش من أهم

الأساطير المشهورة على نطاق واسع في الشعر العربي المعاصر بوجه عام، وعند شاعرنا أيضاً، حيث نرى ذلك في ثنايا القراءات المتعددة لأبعاد الأسطورة الرمزية ودلالاتها الإنسانية، ففي مطلع قصيدة "منزل المسرات" يقول الشاعر[89]:

آه، لقد غدا صاحبي الذي أحببتُ
ترابًا.
وأنا، سأضطجع مثله
فلا أقوم أبد الآبدين.
فيا صاحبة الحانة:
- وأنا أنظر إلى وجهك -
أيكون في وسعي ألاّ أرى الموت
الذي أخشاه
وأرهبه؟
كلكامش

تزهر أشجارُ الكافور
عصافير...

يعود النص ذو الإطار إلى مرجعه الأصلي في ملحمة كلكامش[90]، وينتمي الخطاب إلى صوت كلكامش نفسه، حيث يدل بقوة على أنه يندب صاحبه "أنكيدو" ويرثيه رثاء الثكالى، وكأنه يرثي مصيره ومآله، بعدما شخصتْ حقيقة الموت جاحظة العينين لا مراء فيها، وقد تشبث بصاحبة الحانة "سيدروي" الفتاة النضرة التي تمثل معاني الخصب والحياة والمتعة، وتعني نقيض الموت، الفكرة المسيطرة على خطاب كلكامش. والقصيدة تجعل هذا الخطاب في مكان الصدارة، وتبرزه على نحوٍ تتمثل فيه المفارقة أسلوباً لجدل الأضداد، فأنكيدو صديق كلكامش كان تجسيداً لحقيقة الموت، في مقابل الفتاة الشابة صاحبة الحانة، وعنوان القصيدة "منزل المسرات" بدلالته على السرور والحبور والمتعة، والملذات في مقابل نواح كلكامش ومراثيه. ونرى محور

الأضداد بنية نسقية في أعماق القصيدة وطبقاتها الدلالية، من خلال أشكال عدة، خاصة تلك المفردات الدالة على بهاء الحياة وعنفوانها، إن على مستوى مفردات النبات حيث ترد أسماء الأشجار والنباتات ثلاث عشرة مفردة، مثل أشجار الدفلى والكافور والسدر، وإن على مستوى مفردات الواقع والحياة الطبيعية مثل النهر والطريق والشارع ولوحة السيارة، وغيرها. هذا بالإضافة إلى ما تدل عليه الأفعال بصيغتها المضارعة من الحركة والديمومة والاستمرار كما نرى في "تزهر، تسرع، يأتي، تنقل، يدخل، يندس"[91].

أما العناصر الأسطورية فتتحول إلى سياق جديد واقعي أو شبيه بالواقعي العصري، فصاحبة الحانة مثلاً تُقابل في القصيدة بفتيات ونساء، وكلكامش الفرد يتحول إلى حشدٍ من الرجال يدخلون المنزل "منزل المسرات" كل ليلة لقضاء رغباتهم الجنسية، والموت الذي يتجلى في موت أنكيدو يغيب ويتلاشى في سهرات الليالي الحمراء، ورحلة ملك أوروك (كلكامش) من أجل الحصول على الخلود تغدو رحلةً نحو منزل المسرات، والتراب المحثو على قبر أنكيدو يصير منزلاً يُحتفى فيه بالبغاء الذي يشبه البغاء المقدس في بعض الأساطير القديمة. يقول الشاعر[92]:

كان المنزلُ في زاوية الشارعِ
يُخفي عبرَ نوافذه سهر الليلِ الفائت
أو سهرَ الليلِ القادمِ
أو ثوبَ فتاةٍ يُنزعُ
في سهرِ الليلِ الفائتِ
أو سهر الليلِ القادمِ
أو في مقعد سيارةْ

ويظل في مواجهة ذلك كله نص كلكامش الذي استدعاه الشاعر، وإن بدا في ترجمة مغايرة قليلاً، نثبته من النص القديم على النحو الآتي[93]:

صديقي الذي أحبُّ يغدو كالطين
وهل أرقد مثله

ولا أنهض إلى أبد الآبدين
وقال كلكامش لها، إلى صاحبة الحانة
يا صاحبة الحانة أين طريق أوتانابيشتيم؟

وفي موضع آخر تكتمل صورة الخطاب المستدعى، أي كلام كلكامش[94]:

(هل) إنَّ صديقي لا يستيقظ على نحيبي
ومنذ فارقته لم أجد أي حياة
الآن قد رأيت وجهك يا صاحبة الحانة
دعيني لا أرى الموت الذي أرهبه على الدوام

أما سيدوري فيبدو أنها تقترب من الرمز إلى حالات الخصب والجنس والخلاص من الموت معاً، إذ إن اسمها نفسه يعني النضارة والحيوية في الأصل الأكاديّ. وقد جاء في قصيدة أخرى للشاعر قوله[95]:

أنا في الحلم:
فتاتي أمسكت بي من يدي؛ قالت:
لماذا أنت حتى الآن في هذا الرصيف؟
العربات ابتعدت منذ سنينَ...
انتبه، الساعة، ولنسرعْ إلى حانة سيدوري.

فهذا المقطع يستدعي نصاً من الملحمة، خاصاً بحلم أنكيدو الذي رواه كلكامش وأعاده هذا الأخير عندما مرض صديقه[96]:

لقد رأيت يا صديقي حلماً
يوم أن رأى تحقق الحلم
كان أنكيدو مستلقياً ليومٍ واحد
كان مستلقياً في فراشه أنكيدو

وفي قصيدة "الخنزير" يقول الشاعر[97]:

سألتُ: أيُّ مدينة نبني... ولم تكتب
على حجر البراكين انطفاءاتنا؟ وأيّ الطير نُطلق،
مرّ بي رجلٌ من المعدان:
"إن الموت قاسٍ. هل بنينا منزلاً يبقى؟ وهل
عقد ختمناه يدوم، وهل يفيض النهر دوماً؟
والفراشة لا تكاد تشق شرنقة وتبصر
وجه هذي الشمس حتى يصطفيها الموت".

على الرغم من أن علامة التنصيص تحتضن النص المستدعى، وتسهم في تحديد مجال التناصّ، فإن مهمة البحث عن النص في التراث الأسطوري أمرٌ عسير يحتاج إلى الصبر والاطلاع على أسفار كثيرة من النصوص الأسطورية، حتى يتمّ التعرف على هوية الخطاب الذي ينتمي إلى شخصية أسطورية هي "أوتونابيشتيم" مجمع أسرار الآلهة في ملحمة كلكامش، وهو الذي اختبر ملك أوروك مرات كثيرة دلّه في آخرها على نبتة الخلود أو النبات المقدس الذي يعيد الشباب ويخلّد الإنسان[98]. ونص الملحمة الذي وجدناه يثبت ملفوظ هاته الشخصية في النص الآتي[99]:

هل نبني بيتاً (ليبقى) إلى الأبد. هل نختم (وثيقة لتبقى نافذة المفعول) إلى الأبد
هل يقتسم الشقيقان (إرثهما ليبقى) إلى الأبد
...
وهل يرتفع النهر ويأتي بالفيضان إلى الأبد
وهل (تترك) صرصورة الدغل صدفتها
وهل يرى وجهها وجه الشمس
ومن أقدم الأيام ليس هناك دوام.

وقد ألمع الشاعر إلى نبتة الخلود، وحاول المزاوجة بين كلكامش بوصفه رمزاً للإنسان المعذب بتفكيره في الخلود، وأنكيدو رمزاً للفناء ومصير الإنسان، وبين

السندباد الذي يمكن قراءته على أنه رمز السعادة والنجاح وتحقيق الطموح وامتلاك أفضل الوسائل لتحقيق الغنى، يدمج الشاعر بين هذه الرموز الأسطورية للوصول إلى دلالة كبرى انتهت إليها رحلة ملك أوروك أو كلكامش. يقول الشاعر[100]:

حين أزاحَ السندبادُ الثلجَ عن بوابة الحجرةْ
واضطربت كفّاهْ
وهو يغني موقظاً أقفالها العشرةْ
واقتحمَ البابَ وصلّى...
لمحت عيناهْ
أفعى بلا عينين تلتفُّ على زهرة

فالزهرة هي نبتة الخلود التي أُخبر بها كلكامش: "سأكشف لك يا كلكامش كلمة السر لأخبرك بسر الأرباب، هناك نبتة مثل الشوك خذ جذورها، سيغز شوكها يدك مثل الوردة، فإذا حصلتْ يداك على تلك النبتة فسوف تحصل على الحياة (أي الخلود)"[101]. أمّا ما جاء منسوباً للسندباد فهو متماهٍ مع ما قام به أنكيدو حينما "رفع عينيه وتكلم مع البوابة على أنها إنسان"[102]، وما حدث أخيراً مع كلكامش الذي غافلته الأفعى وابتلعت النبتة وقضت على آماله[103]. والسندباد يُعرف في "ألف ليلة وليلة" بأنه البطل الجوّاب المغامر الذي تواصلت رحلاته، مليئة بالمخاطر والأهوال والعجائب، وكان يعود في كل مرة إلى أهله منتصراً على جبروت الطبيعة، مليئاً بالكنوز والقصص[104]. لكن هذا الرمز يتحول إلى الدلالة على الانكسار والهزيمة وخيبات الأمل العظمى، لذلك يتوحد بكلكامش. ويقول الشاعر[105]:

الطين في زقّورة المنأى سيأتي
......
وما ينفثه الثور السماويّ

يدل رمز الثور السماويّ في الميثولوجيا القديمة عند بعض شعوب المنطقة العربية، وشعوب العالم، على التقديس والتعظيم، ففي عقيدة المصريين القدماء كانت عبادة

الشمس على هيئة عجل ذهبي، وفي ديانة الهندوس تعدّ البقرة معبوداً مقدساً لديهم[106]، والثور السماوي أيضاً عند البابليين مقدس، إذ ذُكر في ملحمة كلكامش.[107]

ومن أهم أساطير اليونان عند شاعرنا، "إيكاروس". وقد ورد هذا الرمز الأسطوري دالاً على غياب الحكمة والتسرع في تحقيق الطموح الإنساني، مما يؤدي إلى الإخفاق والفشل الذريع، كما يبدو في قول الشاعر[108]:

ومضيْتُ في حلمي

(......)

تُرى هل أغْمِضَتْ عيناي لحظةَ طِرتُ

أمْ هل كان إيكاروس في وهج الحريقِ؟

ولاشك أن الرمز القديم يستدعي الحكاية الأسطورية الخاصة بإيكاروس، وخلاصتها أنه لم يلتزم بنصائح والده الذي حذّره من الطيران في وهج الشمس، فسقط في البحر[109]. ولم يخل شعر سعدي يوسف من توظيف بعض الرموز الأسطورية في ثقافتنا العربية، إذ جاء في إطار طرح السؤال/ الصرخة المدوّية، حول واقعنا المرير قوله[110]:

لماذا استنطقنا ريشة العنقاء أعواماً

ولم ننطق؟

ويمكن أن نلمح في هذه المتناصّة بعض مقاصد الشاعر لتوظيف رمز العنقاء الأسطوري للدلالة على واقع مأزوم يعاني من الجمود والسكون والعجز انتظاراً أو توهماً لمعجزة تغير هذا الواقع المرير، في حين تشير الرؤية الشعرية العامة إلى أن الخلاص من الأزمات يكون عبر حركة تغيير ذاتية وقوة داخلية في الإنسان لابد أن تنبثق من أعماقه حتى يستطيع أن يهزم عجزه الداخلي ويتغلب على كل عوامل القهر والتخلف التي تكبل خطواته وتمنعه من التقدم في مسيرة الحضارة. لهذا كله نأى التناصّ بالرمز الأسطوري (العنقاء) عن دلالته القديمة التي تشير إلى تجدّد الزمن وتحولاته الكونية[111]. وهناك بعدٌ آخر يمكن استنتاجه في هذا السياق، وهو أن الثقافة القديمة لا يمكن أن تنقرض كما يتوهم بعض الكتاب الساذجين، وذلك بفضل عوامل كثيرة

منها ما جاء به التناص من ربط عميق بين النصوص القديمة والجديدة، مما يؤدي إلى وحدة ثقافية أصيلة[112].

القرآن الكريم

يمثل الخطاب القرآني نبعاً أصيلاً للتناصّ عند شاعرنا، وهو يحاول تحقيق وظيفة أساسية من خلال التناصّ القرآني، حيث يهدف إلى امتلاك قدرات إبداعية تتيح له ممارسة فاعلية التكوين الشعري المتفرد، وتتيح له في الوقت نفسه شرعية التخالف أو التآلف مع أي نص قديم أو جديد، وهذه الشرعية كما يبدو - تجد سندها القوي في الخطاب القرآني الذي لا يخلو خطاب شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه على نحو من الأنحاء يصل إلى درجة لا نكاد معها أن نفصل بين الخطاب الحاضر والخطاب المستدعى، نتيجة لكثافة التناصّ من ناحية، وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى.[113] وهناك نماذج كثيرة للتناصّ القرآني نتأمل بعضها ونحاول بيان طرائق الشاعر في توظيف هذا الخطاب أو المصدر. فعلى سبيل المثال نرى قول الشاعر[114]:

نبحثُ عبرَ شقوقِ التابوت
عن شجرٍ
نبحث في التابوت
عن حجر الحكمة
نصنع في زاوية التابوت
حفلتنا
ونرى العالم في التابوت

تسيطر مفردة "التابوت" بقوة على المقطع الشعري، وتجعل ذاتها محوراً دلالياً ومركزاً لمنظور الرؤية الشعرية وقطباً للعالم، حيث تطوف حولها الأحداق، وتتكرر بإلحاح مشيعة طاقة دلالية فائضة تنقل المفردة من مستواها المعجمي إلى معنى وسيع قد يصل إلى مشارف الرمز بما يجسده من عالم مقدّس ذي طابعٍ سحري يمتلك به الشاعر قوةً نافذة لتحقيق مبتغاه من الحكمة والحدس لرؤية كل شيء في العالم. ومفردة التابوت قد تثير تداعياتنا نحو سياق ديني قديم يتعلق بقضايا بني إسرائيل ونبوة موسى

عليه السلام وعلاقته بفتاه يوشع بن نون، وكان التابوت آية لُملك "طالوت"، كما يقول صفوة العلماء المفسرين[115] في قوله تعالى[116]: **(وقالَ لَهُمْ نبيُّهمْ إنَّ آيةَ مُلكِهِ أن يأتيَكُم التابوتُ فيه سكينةٌ مِن ربِّكُمْ وبقيةٌ ممَّا تركَ آلُ موسى وآلُ هارونَ)**. وبذلك تكون مفردة التابوت ذات إرث دلالي غير عادي كفيل بإثارة خصوصيتها في سياقها القرآني وتفسيراته الكثيرة.

ويقول الشاعر في موضع آخر[117]:

لا تحاور

ولتدع مَن خاننا يأكل شجر الزقوم.

وقد استدعى من خلال ظلال معاني "شجر الزقوم" الخطاب القرآني وسياقه الذي يتعلق بأحوال فئة من الناس وُصِفوا بالضّالين المكذبين في قوله تعالى[118]: **(ثُمَّ إنكمْ أيُّها الضَّالُّونَ المكذِّبونَ لآكِلونَ من شجَرٍ منْ زقُّومٍ فمالِئون منها البطونَ)**. والتعبير الشعري ينتمي بقوة إلى التناصّ مع الآيات الكريمة ويستدعي خصوصيتها الدالة على شجر كريه لا يوجد إلا في النار أو جهنم[119]. وقد نقل التناصّ هذه المعاني ووظّفها لتكون خاصة بفئة أخرى من الناس هم الخونة، بمعنى أنه نقل دلالتها في الحكم السماوي العادل إلى حكم مشابه أطلقه على هؤلاء الخائنين. ويبدو لنا في أحيانٍ أخرى أن الشاعر يعمد إلى نقل المفردة من دلالتها القديمة إلى دلالة جديدة تستمدها من سياقها الشعري، بالإضافة إلى ما يتعلق بها من سياقها القرآني، فهي تستدعي نصها وخطابها لما تتمتع به من قوة تعلّقها بالدلالة القرآنية. ويقول الشاعر[120]:

الأشجار مثبتة بمساميرَ إلى الأفق الرطب

وأبواب الشوارع مؤصدة.

فبمجرد بروز مفردة "مؤصدة" نستحضر من الذاكرة الدينية النص القرآني في الآية الكريمة[121]: **(إنَّها عليْهِمْ مؤصَدَةٌ)**. وقد تطابقت معاني المفردة في مستواها المعجمي والسياق الشعري في معنى أنها مغلقة الأبواب أو مطبقة الإحكام، كالدلالة القرآنية[122]. وكذلك الحال بشأن مفردة "المسد" في قول الشاعر[123]:

ما أنت العابر كل دوائر هذي العتمة دائرة، دائرة

لتطوّق عنقي كالأنشوطة، من مسدٍ وحرير حيناً.

إنّ المفردة تبقى على علاقتها بالخطاب القرآني الواردة فيه سابقاً، وقد تمّ تداولها لغوياً ودينياً من خلال قوله تعالى[124]: (**فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِن مَّسَد**). كما اشتهرت عند المفسرين والعلماء بأنها قد تكون سلسلة من حديد تطوّق عنق امرأة أبي لهب في النار، وظلت دلالتها المعجمية على الحبل المفتول من شجرٍ يمنيّ بصفة خاصة، باقية[125].

وأما فيما يتعلق بالتناصّ مع تراكيب القرآن فيمكن إبراز صورة دالة على فاعلية التناصّ، دون حصر الشواهد كلها. يقول الشاعر[126]:

تركتُ في البحر مفاتيحي

أسلمْتها للّيل والريح

حتى إذا غُلِّقتِ الأبوابُ دوني...

جئت للساحةْ.

إن جملة "غُلِّقتِ الأبوابُ دوني" تركيب تام يستدعي خطابه القرآني، لِما فيه من قوةٍ دلالية وارتباط متين بمرجعه الذي لا تخيبه الاحتمالات في سورة يوسف أو آيات منها في قوله تعالى[127]: (**وراودتْهُ التي هُوَ في بيتِها عن نفْسِهِ وغلّقتِ الأبوابَ**). غير أن التحول الكائن في صيغة الضمير من الغائب الدال على "امرأة العزيز" إلى صيغة المبني للمجهول في المتناصّة، يشير إلى أبواب مجازية، ويحاول إخفاء العلاقة مع النص القرآني، وجعلها متلاشية أو باهتة على الأقل. وفي شاهد آخر على توظيف التركيب القرآني يقول الشاعر[128]:

في نافذة الصالة مشكاة

والمشكاة بها مصباح

المصباح أنطفأ الليلة تدريجياً

حتى دفنتني الظلمات.

والليلة أمست سنوات.

فالنصُ الشعري يحتضن النصَ القرآنيّ ويستدعيه وإن قام بتحويله إلى دلالة شعرية نابعة من رؤية الشاعر وتجربته، فإنه يحيلنا بقوة إلى قوله تعالى[129]: (**اللَّهُ نورُ السمواتِ والأرضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فيهَا مِصْبَاحٌ المِصْبَاحُ فِي زُجَاجةٍ الزُجَاجةُ كأنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيّ**). وينبغي على القراءة الشعرية للنص أن تستظهر المعاني الأصلية المصدرية وتأويلاتها المتعددة؛ إذ إنها تثير إشكالات معرفية ودينية حول تأويل بعض المفسرين؛ فالمشكاة مثلاً عرّفها بعضهم بأنها هيئة الكوة في الجدار أو القائم الذي يتوسط القنديل، وهو قول مجاهد[130]. وتعدى كلام المفسرين ظاهر المعنى إلى تأويل المشكاة إلى شيء يكون كالظرف للزجاجة، والزجاجة كالظرف للمصباح. ويكون ذلك في نطاق أوسع للتأويل عند قوم من العارفين "الصوفية"، فالمشكاة لديهم نظير إبراهيم عليه السلام، والزجاجة نظير إسماعيل عليه السلام، والمصباح نظير محمد صلى الله عليه وسلم، والشجرة هي النبوة والرسالة[131]. وإذا كانت الصورة القرآنية الباهرة تتصل بمعانٍ تجريدية تتعلق بهداية الله تعالى البالغة في الظهور والجلاء إلى أقصى الغايات[132]، فإن الشاعر يحاول أن يعيد إنتاج دلالات التركيب القرآني من خلال خصوصية التجربة الشعرية، بحيث تبدو صورة مألوفة تتعلق بالنور والظلمة، وتوحي بالمستوى الحسي للتجربة الشعرية ومدى ألفتها، ولكنها تشير في الوقت نفسه إلى تجريد الحسي إلى دلالة الظلام المعنوي أو النفسي، وقد تبدو في إطار الظلم والجهل أيضاً. ومثل هذه النماذج لا يصعب تحديد مرجعها التناصّي لسطوع دلالتها القرآنية الأولى وظهورها، كما في قول الشاعر[133]:

إنّي أبصرُ حولي قامات تتقاصرُ
أبصرُ حولي أمطاء تحدودبُ
أبصرُ من كانوا يمشونَ على قدمين انقلبوا حيات تسعى.

فتركيب جملة "انقلبوا حيات تسعى" يكشف مرجعه وعلاقته بقوله تعالى[134]: (**فألْقَاهَا فإذَا هِيَ حيَّةٌ تَسْعَى**). وإذا كانت حية موسى عليه السلام معجزة إلهية كشفت زيف الخصوم أو الأعداء وتلفيقاتهم فأبطلت سحرهم[135]، فإن انقلاب هؤلاء المبصرين شيء أدى إلى انكشاف طويتهم، فبانت سوءاتهم، وكأن تحولهم كان مسخاً لهم في أبشع صورة تعادل مخبوءاتهم السيئة. ومثله قول الشاعر[136]:

في البصرة راياتٌ من نخيل ذات أعجازٍ خاوية.

وهو واضح في علاقته وارتباطه الأسلوبي بقوله تعالى:[137] **(فَتَرَى القَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ)**. ينقل دلالة الصورة القرآنية التي تشبّه حال القوم بعد أن صُرعوا بأصول نخلٍ قُلعت من جذورها فأصبحت خاوية الأجواف لا شيء فيها، ينقل هذه الدلالة إلى سياقه الشعري الخاص بمحددات مكانية هي مدينة البصرة فائقة الشهرة بنخيلها، وهي موطن الشاعر ومسقط رأسه. فالسياق الشعري يفيد معاني البوار والخراب، على الرغم من الظاهر المتعيّن في معاني العطاء والبذل في النخيل.

أما تعبير "لا جناحَ عليك" في قول الشاعر[138]:

نعمْ
(لا جُناحَ عليك)
الحديقة لن تتغيّر.

فإنه ذو ظلال قرآنية تمتد في قطاع عريض في الخطاب القرآني، فقد وردت صيغة "لا جناح عليكم" ثلاثاً وعشرين مرة موزعة على النحو الآتي: سورة البقرة أحد عشر مرة، سورة النساء خمس مرات، النور أربع مرات، الأحزاب والمائدة والممتحنة مرة لكل منها[139]. والصيغة تؤدي دلالة النفي وزوال الحرج أو الإثم، وفي المعنى العام أنه لا إثم عليكم، ولا حرج. وقد ورد في تفسير قوله تعالى[140]: **(ولاَ جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُمْ بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ)**، أن الله تعالى ينفي الحرج في التعريض بالخطبة مثل قول الخاطب "إنك لجميلة، وإنك لصالحة، وإني فيك لراغب" وما شابه ذلك[141].

وقد استدعى الشاعر صيغة أخرى من الخطاب القرآني، وهي "عمّ يتساءلون" التي هي جزء من النص القرآني الكريم في قوله تعالى[142]: **(عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ عن النَّبأِ العظيمِ)**. والصيغة القرآنية سؤال مطروح يتلوه جوابه مباشرة. و"عمّ" في اللغة أصله حرف جر دخلت عليه ما الاستفهامية، وهو من قبيل قولهم "عَلامَ" و"حتَّام"، والاستعمال الأشهر على الحذف، أي حذف الألف من ما، كما يؤكد ذلك علماء اللغة والتفسير[143]. ويمكن النظر في جماليات السؤال والجواب من وجه آخر يتمثل في تعدد الدلالات التي تخرج إليها الأداة الواحدة من أدوات الاستفهام، وعند ذاك يجد التأويل طريقه إلى العبارة

الاستفهامية[144]. وقد تجاوز التناصّ سياق الخطاب المستدعى، وإن أبقى على معالمه وتركيبه، فنقل صيغة الاستفهام من السؤال بصيغة الجمع للغائبين إلى صيغة المفرد الحاضر مع إبراز المسئول في إطار الضمير "نا الفاعلين" المقترن بالفعل المضارع "يسائل" وما يطرحه من دلالة التكرار والإلحاح؛ يبدو ذلك صريحاً في قول الشاعر[145]:

عمّ يُسائلنا هذا الصوت الصارخ في البريةْ؟

عمّ يُسائلنا الصوت القادم من تل الزعترْ؟

عمّ يُسائلنا الصوت الباحث عن عذراء فلسطين؟

بهذا المستوى من التناصّ التركيبي مع التراكيب القرآنية المحددة بوحدة خطابية أو دلالية تامة، يستدعي الشاعر الآية القرآنية في قوله تعالى[146]: (فتيمّمُوا صَعيداً طيِّباً)، وذلك في قوله[147]:

قل لأنبيائك أن يفتحوا لنا الأبوابَ، أبواب الزنازين

والفراديس. قل لهم إننا آتون، صعيداً طيباً

تيممنا. الملائكة تعرفنا واحداً واحداً.

يقوم التشريع القرآني على الترخيص للحالات التي لا تجد ماءً أن يتيمّم المصلي من تراب وجه الأرض، بينما يقوم التناصّ بتوظيف هذا الحكم ودلالته المغلقة، لتكون خاصة بأولئك الذين يُزج بهم في السجون ويعانون زنازين الظلم والقمع في كثير من أصقاع المعمورة.

إن الشاعر يسعى من خلال توظيف الخطاب القرآني إلى تحقيق غايات جمالية عديدة تجعل قصيدته بؤرة مركزية محمّلة بدلالات تتعلق بالنصوص المصادر وتستدعيها على الدوام، وتفتح آفاق التأويل أمام المتلقي ليكتشف عبر القراءة تلو القراءة جماليات التركيب المعقد وخيوط الدلالة الممتدة في أعماق الخطاب القرآني وتأويلاته المختلفة وتفسير العلماء، وما طرأ على النصوص المصادر من انزياحات أسلوبية ودلالية في المتناصّات الشعرية.

الآداب واللغات الحديثة

الآداب العالمية:

تبدو المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر ظاهرة طبيعية تتعلق بقضايا فكرية وحضارية معاصرة، لاحت مظاهرها في آفاق الإبداع الشعري منذ زمن أحمد شوقي وخليل مطران[148] حتى وصلت إلى ذروة العطاء في خضم حركة الشعر الحر التي فتحت آفاقها على شعراء عالميين أمثال ت.س. إليوت ولوركا وإيدث ستيول، بجهود ثلة من شعرائنا المعروفين مثل السياب والبياتي وعبد الصبور وآخرين[149]. وقد بدت الاستجابة للتيار الوافد لا تقل أهمية ودلالة عن ظهور التيار الجديد الأصيل[150]. وقد كشفت بعض الدراسات في ميدان الأدب المقارن[151] عن تاريخ هذه المؤثرات في العصر الحديث، وتوقفت عند تأثير شكسبير على المسرح الشعري عند أمير الشعراء أحمد شوقي، ولا سيّما مسرحية "كليوباترا" وبعض المسرحيات الأخرى، وأبرزت دور الشاعر خليل مطران في ترجمة روائع هذا الأديب العالمي، وتحليله لعلاقة شكسبير بالعرب وحضارتهم في المغرب العربي، كما ظهر ذلك جلياً في مسرحية "عطيل"[152]. وتؤكد هذه الدراسات أن تأثير شكسبير قد استمر على نطاق واسع وامتدّ عبر أجيال شعرية متعاقبة، حتى كان له تأثير ملحوظ في نشوء تيار الشعر الحر[153]. وهذه الحقيقة النقدية تفيد في محاولة قراءة آثار هذا الأديب الفذ في بعض قصائد شاعرنا، حيث تبدو هذه الخطى ذات مرجعية تنتمي إلى مسرحيتي "هاملت" و"يوليوس قيصر" تحديداً، وتظهر ملامحها في قصائد الشاعر الجديدة، خصوصاً في ديوانه "شرفة المنزل الفقير". وهذه القصائد تحمل مؤشرات التناصّ وتدل على ثيمات وشخصيات من مسرحية هاملت على وجه الخصوص. وأول المؤشرات يكمن في نص العنونة وأسلوب بنائه بوصفه أساساً صالحاً للتداخل النصي وطريقة من طرق استدعاء الخطاب الشكسبيري، ففي عنوان قصيدة "قلعة ألسينور - قلعة هاملت"[154] إشارة جليّة إلى مسرحية هاملت التي تعد من أهم المآسي الكبرى في أعمال شكسبير، وبطلها هو هاملت الأمير الدانمركي الذي يمكن أن يجسّد في التحليل النهائي موقفاً إنسانياً معقداً أُبدع لكي يثير تساؤلات حول قضايا وقيم إنسانية سائدة، ودور الحضارة الأوروبية في إنتاج تلك القيم[155]. ومؤشر العنوان يدلف بنا إلى صُلب المسرحية ومشاهدها، فقد جاء في مطلعها[156]:

"المشهد الأول: قلعة ألسينور. في أحد الأبراج. ظلام."...الخ

وتشير بقية عناوين القصائد الثلاثة الأخرى إلى بطل المسرحية، بحيث تحدّد هويته بإثبات اسمه، وتمنحه تسلسلاً رقمياً: "شرفة هاملت1"، "شرفة هاملت2"، "شرفة هاملت 3"[157]. ولم يتوقف التناصّ عند هذا الشكل، وإنما تعدى ذلك إلى استدعاء وحدة نصية من هاملت، وقد ورد ذلك في قول الشاعر[158]:

ويقول مارسيليوس مرتبكاً

تمهّلْ يا أميرُ...

ألم تقلْ: سجنٌ هي الدانيمارك؟

ماذا سوف تلقى من متابعة الصعود؟

ومَنْ، تُرى، تلقى؟

أباك؟

لقد رأيناهُ،

وكان مسلّحاً...

ونلحظ أن القصيدة تنشئ تناصَّها مع الخطاب الوافد عبر جملة مركزية، وهي "سجن هي الدانيمارك"، بحيث تشكل مغزى عميقاً، ودلالة كبيرة على النص، فهي تعبّر عن أغوار هاملت وأزمته النفسية ومعاناته الوجودية، وعما يقاسيه من شعور حاد بالقهر على الرغم من رحابة البلاد، فنفسه تتوق للتحرر من القيود والحدود بسبب ما ينتابه من جراء المفارقة المفجعة التي كشفت عن الشرور والمؤامرات التي كان يمارسها الملك الجديد وحاشيته[159]، وهي رواسب النفس ونوازعها الشريرة في أحط صورة لها. والمقطع تكوين شعري وإدماج لمقطعين من النص المسرحي، جاء الأول على لسان "هوراشيو" أحد الشخصيات المهمة، وكبير معاوني هاملت، وقد صدع بأمر جلل يتمثل في ظهور شبح الملك السابق ليلاً أثناء الخفارة[160]:

"هوراشيو: في ليلتين متعاقبتين، وفي أثناء الحراسة، عند منتصف الليل الرحيب، تصدى لهذين: مرسلس وبرنردو، شبح على هيئة أبيك مدجج بالسلاح، يمشي الهوينا مشية العز والجلال، ثلاث مرات..".

وجاء الثاني في حوار البطل مع صديقيه "غلدنسترن" و"روزنكرانتز"، وليس مارسيليوس كما أورده الشاعر[161]:

"**هاملت: إذن قريب قيام الساعة، ولكن نبأكما ليس صادقاً،**

فلأحدد أسئلتي: ما الذي يا صديقي الكريمين، أسأتما به إلى آلهة

الدهر حتى أرسلتكما إلى هذا السجن؟

غلدنسترن: السجن، ياسيدي؟

هاملت: الدنمارك سجن.

روزنكرانتز: إذن فالدنيا كلها سجن".

والمقطع الشعري الذي يستدعي إحدى الشخصيات يشير إلى استحضاره من المشهد المسرح على الخشبة، وكأننا أمام النظارة في أثناء العرض، حيث يقول الشاعر[162]:

هنا، كان روزنكرانتس واقفاً:

لم تكن شرفة (مثل ما ألف الناس، أو مثل ما جاء في الكتب).

وكذلك المقطع الثاني يدل على توليف النص من تجربتين فنيتين هما عالم شكسبير المسرحي في نص هاملت، وعالم الإخراج المسرحي بما يتقنه من وسائل ضرورية للتمثيل أمام الجمهور. يقول الشاعر[163]:

سوف يقول هوراشيو:

تمهّل يا أميرُ!

فالتناصّ يجمع بين العالمين أو الخبرتين في تقنية نادرة المثول في شعر آخر. ويقول[164]:

أنا الآن في المرقب:

...

فلأحتفل

أن نكونكَ أو لا نكون

آنها سيجيء الجنون

إنه يستدعي قضية مهمة وجد خطيرة في سياق المسرحية، وهي إدعاء إحدى الشخصيات الموالية للملك الغادر، أنه عثر على "السبب الأصيل في جنون هاملت"[165].

أمّا ما يخصّ مسرحية "يوليوس قيصر" فقد جاء التناصّ معها في موضع يتيم في قصيدة قديمة بالنسبة لما ذكرنا. يقول الشاعر[166]:

نحن نعرف أن "وجهاً ناحلاً، عينين جائعتين" سوف تقيم عاصمة الخليقة.

لعله استوحى الوصف الدقيق لآثار الموقف على الشخصية من حديث "كاسيوس" مخاطباً "كاسكا" ومتهماً إياه، في تحفيز له على التماسك ورباطة الجأش من أجل شحذ الهمة للتصدي لقتل القيصر[167]:

"كاسيوس: أنت غِر يا كاسكا تعوزك ومضات الحياة التي ينبغي أن تكون في الروماني، أو أنك لا تستعملها! هاأنت ذا شاحب محملق، قد تسربلت بالذعر، وارتميت في غمرة الذهول.."

وعندما يختار الشاعر وينتقى بدقة من شعر لوركا يقوم تناصّه على الثيمة الرئيسية في إحدى قصائد الشاعر الإسباني، وهي موضوعة "الغجر"، حيث جاء في قصيدة "ساحة إسبانية" لسعدي يوسف[168]:

يا غجر الحانات: من يفتح لي الحانهْ؟
الفارس الليليّ من ينفض أدرانَهْ؟
يا غجر الحانات.... لم تتفتح الحانهْ
والفارس الليليّ في تطوافه يسألْ
عن بابها الموعود، عن بستانها المثقلْ.

إن الغجر والفارس الليليّ من أهم العناصر المتحولة من خطاب لوركا الشعري، وخاصة قصيدته "حكاية الحرس المدني الإسباني" التي يتشوق فيها الشاعر إلى بزوغ شمس الحرية على مدينة الغجر، ويكون الليل عنصراً فريداً يمثل زمن التحرر من الخوف والرقيب، وزمن إدراك الطموح والتخلص من الفقر والذل. يقول لوركا[169]:

آه يا مدينة الغجر
في الربوع أعلام
والقمر والقرع
....
آه يا مدينة الغجر
من الذي يراك فينساك؟عندما يأتي الليل
الليل، أي الليل الأليل
فإن الغجر في أكوارهم
يصنعون شموساً وأسهماً

إن الباحث يلحظ مؤشرات التناصّ التي تتحول من النص المستدعى إلى نص شاعرنا بواسطة صيغ جديدة، فمثلاً اسم الفعل المضارع "آه" الذي يعني أتوجع، ويشيع معاني الحسرة والألم، يصبح صيغة نداء في المتناصّة الشعرية بالياء المعهودة الأكثر شيوعاً في مثل هذا الاستخدام اللغوي. ولعل ما نراه في حقل التناصّ مع الآداب العالمية يشير بقوة إلى قدرات الشاعر واطلاعه الواسع على الشعر العالمي والآداب العالمية بوجه عام، بما يكشف عن حقيقة توظيف شعري متميز يقوم بتجسيد مشكلات إنسانية خطيرة تتعلق بثنائيات وجودية مثل: الموت والحياة، الحرية والعبودية، نموذج الخير ونموذج الشر. كما يقوم بتشكيل تعبير شعري يحمل دلالات على قيم إنسانية ترتكز حول بعض قضايا الصراع على نظام الحكم والسلطة، أو أزمة الإنسان السياسية، وتكشف عن حقيقة الطباع البشرية المتباينة بين أقطاب ونماذج إنسانية متناقضة إلى حد بعيد، حيث يمثل بعض هذه النماذج طابع الخسة والدهاء والمؤامرة، ويمثل بعضها الآخر النموذج الإنساني للشجاعة والعدالة والسلام والمحبة، وهو ما حاول الشاعر بعثه من جديد عبر متناصّاته المختلفة بكل دقة وانتقاء لتجسيد رؤيته الإنسانية للقيم والمبادئ التي يراها جديرة بالتضحية والالتزام.

اللغات الأجنبية:

يتعدى التناصّ حقل الشعر والأدب العالمي إلى اللغات الأجنبية، ولا سيّما الإنجليزية والفرنسية. والشاعر في هذا المجال يقتبس ألفاظاً، وينشئها تراكيب سائغة بلغتها الأصلية، دون أن تكون في سياق أدبي أو شعري محدّد. وتبدو تلك الألفاظ قد أُستنبتتْ في سياقها الشعري الهجين لتؤدي دلالات جمالية وثقافية متنوعة؛ وهذا الأسلوب التناصّي ليس طارئاً على قصيدة الشاعر، بل هو منهج شعري خاضع للتجربة الشعرية عنده وهذا ما تؤكده قصيدة "اغتراب" المنشورة في عام 1959م[170]، حيث نرى استطاقاً شعرياً بالمنطوق اللغوي الإنجليزي في قوله[171]:

أحبّتكَ، كانت تحبُ النبيذْ
وكانت تناديك في أمسيات المدينةْ:
Amigo
وكان زجاجُ المطارْ
نديّاً.... وفي ثغرها.

اللفظ الإنجليزي هنا يتعدى التنميق واصطناع الألوان اللغوية إلى ما تقتضيه الإشارة إلى تصوير مشهد واقعي أو شبه واقعي بعفوية وبساطة، مثلما يكون بين حبيبين كلّ يستنطق مشاعره ويعبر بلغته الأصلية، ولذلك نجد هذه الكلمة ضرورية وليست نشازاً، ولا يجوز استبدالها بمقابلها العربي "صديق". وتوحي الكلمة في لغتها الأم بمشاعر الدفء والحب، بينما نجدها في العربية لا تدل إلا على الصداقة والتقدير وتعبر عن مشاعر الاحترام. إذن فالتجربة الشعرية هي التي تستقطب هذا اللفظ أو ذاك، مع العلم أنه قد يشكل حائلاً أمام المتلقي في أحيان كثيرة. ويقول الشاعر[172]:

يا ليل، أين الصفا؟ أين انطفا المأمولْ
أرضُ السواد للشوك والعاقولْ
كل الجيوش اقتضت منها، وحال الحولْ
يا حسرتي للضمير المشترى المقتولْ

Uk troops in Iraq
Indefinitely، says Straw. The Irish
Times- 06.01.04.

واقع الأمر أنني لست قارىءَ صحفٍ مدمناً.

فالشاعر هنا يقتبس تصريحاً صحفياً بلغته الإنجليزية لجاك سترو وزير الخارجية البريطاني السابق، يقول فيه ما معناه:

"القوات البريطانية باقية في العراق إلى فترة غير محدودة، صحيفة التايمز الإيرلندية بتاريخ **2004/1/6**م."[173] يتقابل في هذا النص صوتان يتناقضان كلياً، يثير أحدهما الشفقة والحزن، وهو ذو نبرةٍ شجية كأنه العويل الذي ينبعث من خطاب يشبه الموال، وهو يجاور صوت المغتصب القاتل، ويثير معاني الاستعلاء والجبروت، لذلك فإنه يبدو مقتصداً في لغته، لا محل للمشاعر، ولا مكان للمعاني الإنسانية فيه. وغالباً ما يثير هذا الحقل التناصّي دلالات جديدة نابعة من النص المستدعى بما يضفيه من بُعد ثقافي أجنبي يؤدي إلى تلاقح الرؤى والفكر بإزاء قضايا إنسانية شائكة ومعقدة. يقول الشاعر[174]:

الشجرُ الأحمرُ (عُثنون الشيخ) على منحدر السفح
وكأسي كوبا الحرة
Cuba Libre

إن الشاعر يتفهم صعوبة ذلك على المتلقي العربي، فيثبت تعبير "كوبا الحرة" باللغتين العربية والإنجليزية، وقد لجأ إلى نص توضيحي يكشف الغموض عن التركيب، وذلك في هامش تفسيري عن ماهية كأسي كوبا الحرة[175]. وبعض النماذج تشير إلى ثقافات مختلفة وبيئات أجنبية لما تحمله اللغة من إلماعات إلى ثقافة وأحداث وأماكن غريبة، وهذا مثال لذلك[176]:

لو كان الصبح جميلاً، مثل حذاءِ الـ Marks & Spencer
أو مثلَ قميصك ليلة أمسِ الأوّلِ
لو كان الصبح جميلاً...

فالتعبير باللغة الإنجليزية يعني "شركة ماركس وسبنسر" الشهيرة في لندن، ويوحي بخصوصية التجربة لدى الشاعر، إذ إنه يقيم في لندن منذ ما يقارب العقد من الزمان. وقد يثبت الشاعر النص الانجليزي وترجمته العربية كما في قوله[177]:

عند محطة مترو آكتن تاون

أعني Acton Town Tube station

تحديداً

أقرأ Who killed Ferhand usmanov

أنا لم أسمع باسمك يا فرهاد

لم أسمع، من قبل بفرهاد عثمان

(عثمانوف).

ويستحضر تجربة غربية تتعلق بقضايا الاغتيال السياسي، كما في الشخصية المذكورة، أو هكذا يُوحي من خلال نصه. وقد تحاكي صورة التناصّ مع لفظ إنجليزي ما، الواقعة المتخيلة في تفاصيل دقيقة، كما نجد في قول الشاعر[178]:

الرجل الأعمى كان يدير أصابعه اللدنة كي يمسك كأس البيرة

محترماً ومثيراً، ثم يعيد الكأس إلى موضعه فوق مربع البيرةFoster.

فتكون الكلمة تصويراً لهذا المشهد من خلال التركيز على نوع "البيرة" التي يشرب. وأحياناً تقتضي التجربة أن يخط اللفظ الأجنبي منطوقاً بالحرف العربي، أي كأنه تعريب، كما تدل كلمة "كورديولان" على أصلها "Cordiality" وتعني المودة، وتدل كلمة "سينستان" على التعبير الإنجليزي"Sun & Stance"، أي وقفة الشمس. أما كلمة "شينستان" فمأخوذة من "shy & stance"، ومعناها وقفة الخجل، وهذا هو النموذج الشعري الذي يقدّم التراكيب اللغوية الأجنبية[179]:

كان الأميرال أعدّ لكل سؤال عُدّته

قال: القسم الأول سوف يسمى كورديولان

والقسم الثاني سيسمى سينستان

أما القسم الثالث فالأفضل أن يدعى شينستان.

وثمة طريقةٌ أخرى تقوم على عنونة القصيدة باللغتين العربية والإنجليزية، مثلما جاء في أحد العناوين بهذه الطريقة[180]: "البازنينو The Dragonfly". وقد أدت إلى تركيب معقد يصعب فهمه بسهولة، لأن "البازنينو" ليس ترجمة مباشرة للفظ الإنجليزي، وإنما هي باللهجة العراقية العامية المخالفة للفصحى التي تدل على ترجمة المقابل الإنجليزي بكلمة "اليعسوب"، وهو ذَكَرُ النحل، فبدا هذا التركيب في العنوان عبارة عن رطانة لهجات ولغات فيها الغرابة والطرافة معاً. وتبدو هذه الطريقة هي المفضلة لدى الشاعر في أكثر من عنوان قصيدة، مثل[181] "جزيرة وايت The Island of Wight" و"كنيسة سان جون و"St. John's Wood church"[182].

وإذا انتقلنا إلى التناصّ مع اللغة الفرنسية نجد الأمر يختلف من حيث السياق ومكوناته وإنتاجه الدلالات والأبعاد الإنسانية المتعلقة بقضايا ذات بعد قومي لبلدان المغرب العربي والحضارة العربية هناك، وأزمة اللغة في تلك البلدان التي كانت مستعمرة من قبل فرنسا، وقضية التحرر والسيادة. يقول الشاعر[183]:

قُلْ للطاهر بن جلّون
للّعُبيّ
لعلي يعته
للصحف الموبوءة
Le pitit marocain

وترجمة النص الفرنسي الوارد هنا هي "المغربي الصغير"[184]. وقد اتجه التناصّ إلى إثارة قضية الإبداع واللغة عند ثلاثة أدباء هم الطاهر ابن جلّون وعبد اللطيف اللعبي وعلي يعته من أدباء المغرب المشهورين الذين أسهموا في أزمة العربية، حيث كانوا يكتبون بلغة المستعمر الأجنبي، أي بالفرنسية. ويقول أيضاً[185]:

حين تهتز فوق الرؤوس الجرائدْ:

Le Republique
Le peuple
Le Monde
Sous Le drapeau rouge

المجاهد **Alger**

وهنا تبرز قضية قومية الشعب الجزائري، فالجرائد التي تهتز من أعلى الرؤوس هي بمثابة إعلان أو خطاب سياسي عالمي يهدف إلى الإشهار عن أيديولوجية معينة تقوم على أسس فكرية معاصرة تمخضت عن صراع حضاري وسياسي، وهو ما يمكن استنباطه من ظلال مدلول الكلمة الأولى ومعناها "الجمهورية"، والكلمة الثانية ومعناها "الشعب"، والثالثة تعني "العالم". أما الرابعة فهي إطار لهذه المقولات، وهي تعني "تحت العلم الأحمر"، وهو معنى مستمد من الجملة الأخيرة. وقد جعل الشاعر البعد القومي تاجاً لكل ذلك من خلال ما غَرَسَه في دال "Alger" "الجزائر" المكتوب والمنطوق بالفرنسية. أما المجاهد فهي الجريدة الرسمية للجزائر في زمن ما بعد الاستقلال. والنص الأخير في هذه الدائرة يثير القضايا نفسها أو ما يشبهها، أي قضية التحرر الوطني للجزائر، حيث يقول الشاعر(186):

البساط الجزائري يتوازى فيه الأسود والأحمر، وما بينهما رماد،
والأصفر لماذا؟ أصفر jaune، jaune.

وكأنه يصرخ بصوت غاضب مشبوب بروح التمسك بالأصالة وقيم الوطن، وينكر وجود أي لون مخالف لطبيعة هذه الرموز الوطنية، فيكرر كلمة الأصفر التي تبدو شاذة في التركيب، مرتين مرة بالعربية وأخرى بالفرنسية. ويستفاد من حقل التناصّ مع اللغة الفرنسية والإنجليزية أنه لم يكن حلية أو زينة للقصيدة بقدر ما يهدف إليه من أبعاد حضارية وسياسية، وذلك عبر اللغة المستدعاة، وهي بلا شك تحمل خبرات إنسانية سواء اتفقنا حولها أم اختلفنا تبقى قيمة إنسانية تحمل رؤية للحياة.

الشعر العربي المعاصر:

لا يخلو شعر سعدي يوسف من أقباس شعرية لأعلام الشعراء المعاصرين من أمثال السياب وأمل دنقل بخاصة، ولا يخفى على أحد ما حققاه هذان الشاعران من إبداعٍ سامٍ وجوهري للقصيدة العربية يجعلهما في مكانة مرموقة في تاريخ الشعرية المعاصرة، فالسياب واحد من أهم رواد الحداثة الشعرية، وأمل دنقل ينتمي إلى جيلٍ تالٍ استطاع أن يعمق أخاديد شعر الحداثة في الثقافة العربية ويضيف إلى انجازات الطلائع الرواد. وعلى الرغم من قلة المتناصّات الخاصة بهذين العلمين، فإنها تشير إلى معاودة اكتشاف

رموزهما الشعرية والاتصال بإبداعاتهما، لدلالتها على خصوصية المرحلة الشعرية وخصوبة إنتاجها.

يقول شاعرنا[187]:

جيكور مطفأة كأنّ الليلَ عانق ساكنيها
لا التوتُ في الأنهار يهبط، لا السماء تشفّ فيها....
غيلان يصّعدُ فيه نحوي من تراب أبي وجدّي فأرى ابتدائي في انتهائي
أيوبُ، في جيكور، ألقى عند قنطرة عصاهُ

تبدو "جيكور" محور الثقل الدلالي في القصيدة، وهي ذات بعدين: الأول واقعي لكونها قرية عراقية تقع في الجنوب وتتبع البصرة، وهي مسقط رأس السياب، والثاني رمزي مستوحى من قصائد السياب التي تغني فيها بهذه القرية وأطلقها شعرياً من قيود الزمان والمكان لتبدو رمزاً متعدد الوجوه، بالإضافة إلى الإشارة الصريحة إلى "غيلان" وهو ابن السياب على الحقيقة، وقد ذكره الشاعر في قصيدة "مرحى غيلان"[188]. وبالرجوع إلى أعمال السياب الشعرية نجد قصائد "جيكور" قد شكلت بنية أفقية تمتد في شعره على نطاق واسع يحتاج إلى تأمل عميق وتأويل جديد، وقد وردت على النحو الآتي[189]:

1) قصيدة "أفياء جيكور"_ ديوان المعبد الغريق.
2) قصيدة "جيكور شابت"_ ديوان المعبد الغريق.
3) قصيدة "جيكور أمي"_ ديوان شناشيل ابنة الجلبي.
4) قصيدة "جيكور وأشجار المدينة"_ ديوان شناشيل ابنة الجلبي.
5) قصيدة "جيكور والمدينة"_ ديوان أنشودة مطر.
6) قصيدة "العودة لجيكور"_ ديوان أنشودة مطر.
7) قصيدة "مرثية لجيكور"_ ديوان أنشودة مطر.
8) قصيدة "تموز جيكور"_ ديوان أنشودة مطر.

وجيكور في الحقيقة الشعرية لرؤية السياب أسطورة ارتبطت بعشتار رمزاً للخصب والنماء، تحمل هذه الدلالة ونقيضها العقم وذبول الحياة، فهي تارة ترمز لانبعاث

الحياة من جديد لتهبها للشاعر، وأخرى لا تعطي إلاّ الظلمة والموت، وهذه المعاني متمخضة من رؤية السياب الذي كان يحس بموت الأمل في بعث العراق مجدداً[190]. لقد كان السياب من أقدر الشعراء على خلق الأسطورة الجديدة أو أسطرة المألوف، وكذلك توظيف الرموز الأسطورية القديمة[191]، وهو في أسطورته يجعل عالمه الشخصي والمأسويّ رموزاً حية وخالدة، مثلما فعل في قريته "جيكور" ونهرها "بويب"، وكما يرى د. محسن أطيمش[192] فإن هذه الرموز السيّابيّة غدت رموزاً يستلهمها الشعراء من الأجيال المتعاقبة بعده، مثل الشاعر حميد سعيد ويوسف الصائغ وغيرهما. وقد جعل شاعرنا المقطع السابق محمّلاً بدلالات جديدة، عبر عنصر جديد ينتمي إلى السياب شخصياً، وإلى خطابه الشعري أيضاً، وهو "غيلان" ولده، فالسياق الشعري يدنو إلى أن يجعله تمثيلاً لتراث الأسلاف، وعلاقة الشاعر به في إطار الأصالة والانتماء.

وجاء في التناصّ مع خطاب أمل دنقل الشعري، قول الشاعر[193]:

لا تحاورْ:
واثبت...
لا تحاورْ:
هذه الأرضُ لنا
هذه الأرضُ لنا
هذه الأرضُ لنا

أول محفّز للذاكرة الشعرية، ومثير أسلوبي، هو صيغة النهي "لا تحاور" التي تستدعي النص الغائب، محور قصيدة "لا تصالح" لدنقل، وهي مفتاح الولوج للتناصّ والكشف عن النص المصدريّ فيه. وبالنظر إلى هذا النص نجد أنه يوظّف وصايا الملك "كليب" في السيرة المعروفة بحرب البسوس أو سيرة الزير سالم[194]، توظيفاً يحمل إسقاطات معاصرة على بعض الأحداث السياسية. وقد استطاع الشاعر دنقل أن يجعل من كليب الذي قتله جسّاس بن مُرَّة رمزاً للمجد العربي التليد، أو للأرض العربية السليبة التي لا يمكن أن تعود بالصلح، وإنما بالدم وحده[195]:

لا تصالح على الدم... حتى بدم!
لا تصالح! ولو قيل رأسٌ برأس،
أَكُلُّ الرؤوس سواءٌ؟!

ولذلك فإن القصيدة بُنيتْ على صيغة رفض الصلح والنهي عنه بوصفه خيانة أو أكثر!! فتكررت صيغة النهي ثماني عشرة مرة[196]، في حين نجد الصيغة نفسها تتكرر في قصيدة سعدي يوسف ثلاث مرات ولكن بنسق لغوي آخر هو "لا تحاور"، ويخفي الموروث الشعبي ولم يستدعه كما فعل دنقل، وبين الصيغتين اختلافٌ دلالي معروف، لأن الصلح لا يكون إلا بين الأعداء الألداء أو الخصوم والمتشاحنين، أما "الحوار" فيكون عاماً بين المتخاصمين أو غيرهم. وإذا كان تركيب الصيغة الأولى لا يسمح مطلقاً بطرح فكرة الصلح، فإن الصيغة الأخرى تميل أيضاً إلى ترسيخ هذه القيم وتستمسك بالحقوق المسلوبة، وهو ما توحي به القصيدة بوصفها موقفاً إنسانياً رافضاً، وليس رأياً سياسياً سافر المعنى.

وأخيراً لا ندعي لبحثنا في مصادر التناصّ الشعري عند الشاعر المبدع سعدي يوسف، أنه استكشف كل شيء حول قضايا القصيدة وبنائها ودلالاتها الشعرية، ولكنه –على الرغم من خصوصيته وحدوده في إطار التناصّ– يمكن أن يكون محاولة متواضعة لطرح رؤية نقدية ومنهج لدراسة الخطاب الشعري وطرق إنتاج الشعرية وتحديد جمالياتها، من خلال تداخل النصوص واستدعاء خطابات عدّة يكون لها دور أساسي في بناء النص الشعري الجامع لأشتات ومقتطفات من نصوص شعرية وغير شعرية، وتأليف خطاب يوازي الخطابات المستدعاة ويتجاوزها، بل قد يهدمها ويحوّلها إلى عناصر جديدة في تجربته الإبداعية. ومن الإنصاف القول إن حقيقة المنجز الشعري عند شاعرنا تمثل ظاهرة شعرية متفردة، وعالماً مترامي الأطراف لا تفي، لمقاربته نقدياً على مستوى التقنيات وتجليات الشعرية، دراسة واحدة، بل يحتاج إلى دراسات كثيرة تطرق أبواب القصيدة وتبحث عن وسائل إنتاج الشعرية وعلاقاتها بالموروث القديم، ومنجزات الحداثة، وقضايا كثيرة تتمحور حول المؤثرات الأجنبية في شعره، ولاسيّما الأدب الإنجليزي.

إن ما يمكن استخلاصه من محاولتنا دراسة مجال التناصّ في شعر سعدي، آراء كثيرة يضيق عنها المقام، ولذلك نحاول إجمالها فيما يأتي:

1. تتميّز قصيدة سعدي يوسف بأنها ترتبط بأواصر متينة بالموروث العربي والإنساني بحقوله المختلفة، لتوظيفه في إنتاج الدلالة الشعرية المعاصرة مستلهمة الحياة والفكر والفن، وفتح مدى واسع الأفق أمام المتلقي الواعي.
2. تعدّ تقنية التناصّ بأساليبها المتعددة من أهم الظواهر الشعرية التي أسهمت في تطوير القصيدة وتحديثها على مستويات مختلفة دلالياً وتعبيرياً.
3. تبدو قصيدة الشاعر – في الغالب الأعم – نصاً جامعاً يحتضن نصوصاً مختلفة، ومن هنا تتعدد فيه الأصوات الشعرية، مما يجعله ذا طابع دراميّ تتحاور فيه النصوص وتتآلف أو تتخالف فيه الدلالات والقيم.
4. قد يُستشف من ثنايا حقل التناصّ أنه يمثل ضرباً من ضروب "فلسفة" الشعر في التواصل مع منابع المعرفة الإنسانية، والإيغال بالشعر إلى الجذور، كما في التجربة الأسطورية، وهو ما يجعل الشعر متعدد الوظائف عميق الأبعاد، يمزج بين المتعة الجمالية والمتعة المعرفية بطريقة تحقق جوهر الفن الأصيل وغاياته المختلفة.

هوامش الفصل الثاني

(1) للشاعر إبداعات أخرى في القصة القصيرة والرواية المسرحية، بالإضافة إلى مترجمات عن الإنجليزية في الرواية والشعر. راجع موفع الشاعر على الانترنت ملف (ببلوغرافيا).

(2) راجع د. سلمى الخضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، ط1، مج1، بيروت، المؤسسة العربية، 1997، ص82.

(3) المرجع السابق، ص16.

(4) راجع د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، 1997م، ص16، وانظر ص24 وما بعدها من الكتاب نفسه.

(5) المرجع السابق، ص16.

(6) راجع د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط5، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1994م، ص306.

(7) راجع د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر،ص120.

(8) وتزيفان أزولد، مقال "الدلالة والمرجع" ضمن كتاب المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، عدد من العلماء، ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، الدار البيضاء وبيروت، أفريقيا الشرق، 2000م، ص39.

(9) راجع د. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص189.

(10) سعدي يوسف، الديوان (الأعمال الشعرية–1952–1977م)، ط3، مج1، بيروت، دار العودة، 1988م، ص157.

(11) راجع د. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء وبيروت، أفريقيا الشرق، 1998م، ص110.

(12) راجع د. محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص76.

(13) العلاّمــة جمــال الــدين محمــد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط1، مج12، بيروت، دار صادر، 1990م، ص569-570.

(14) أوروسيوس، تاريخ العالم، الترجمة العربية القديمة، حققها وقدم لها د. عبد الرحمن بدوي، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982م، ص373.

(15) االمصدر السابق، ص374.

(16) راجــع بهــاء الدين عبد الله بن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمــد محــي الــدين عــبد الحميد، ط20، مج1، القاهرة، مكتبة التراث، 1980، ص256.

(17) سعدي يوسف، الديوان (الأعمال الشعرية)، مج1، ص158.

(18) راجــع د. صــلاح فــضل، نبــرات الخطاب الشعري، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، 1998م، ص99.

(19) هــناك روايــة متــرجمة بعنوان "سبارتاكوس- ثورة العبيد" تأليف، هوارد فاست، ونحــن لم نقرأها ولكننا اعتمدنا على ما أورده د. عبد الرحمن بسيسو في دراسته "قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر- قصيدة القناع نموذجاً، مجلة فصول، مج16، العدد الأول، صيف 1997، ص98، وما بعدها.

(20) عــبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، مج1، بيروت،المؤسسة العربية للدراسات، 1995م، ص219.

(21) راجع د. عبد الرحمن بسيسو، قراءة النص، ص98-99.

(22) المرجع السابق، ص98-110.

(23) راجع د. محمد عبد الرحمن مرحبا، تاريخ الفلسفة اليونانية، ط1، بيروت، مؤسسة عز الدين للطباعة،1993م، ص259-260.

(24) سعدي يوسف، الديوان (الأعمال الشعرية)، ط1، مج2، بيروت، 1988م، ص332.

(25) راجــع الإمــام جلال الدين السيوطي، تاريخ الخلفاء، ط1، القاهرة وبغداد، مطبعة السعادة ومطبعة منير، 1952م، ص379.

(26) المصدر السابق، ص386.

(27) سعدي يوسف، الديوان، مج2، ص326-327.

(28) راجع موقع الشاعر على الإنترنت

Htt: www.saadi yousif.com/sera.htm.

ملف قصائد مختارة، قصيدة شهادة جنسية، (بتاريخ2/6/2007م)

(29) المصدر السابق، قصيدة نهر الدانوب.

(30) راجــع ستيفن رنسمان، تاريخ الحروب الصليبية- الحرب الأولى وقيام مملكة بيت المقــدس، نقله إلى العربية د. السيد الباز العريني، ط3، ج3، بيروت، (د. ناشر)، 1993م، ص75.

(31) المرجع السابق، ص75.

(32) راجع د. صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص107-110.

(33) المرجع السابق، ص107.

(34) المرجع السابق، ص109-110.

(35) راجع القصيدة في موقع الشاعر على الإنترنت.

(36) القــصائد تخــرج عــن إطـــار دراستنا، ويمكن مراجعتها على موقع الشاعر على الإنترنت.

(37) راجع الحسين بن منصور الحلاّج، الديوان، صنعه وأصلحه، د. كامل العبدري، ط 1، كولونيا- ألمانيا، منشورات الجمل، 1997م، ص17.

(38) سعدي يوسف، الديوان،مج1، ص71.

(39) راجــع د. صـــلاح فضل، دراسة بعنوان "الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل"، ضــمن كــتاب دراســات نقدية في أعمال السياب وآخرين، مهرجان جرش الرابع عــشر، عدد من النقاد، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م، ص104.

(40) المرجع السابق، ص104.

(41) راجع فاطمة المحسن، سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، ط1، دمـــشق، دار المدى للثقافة، 2000م، ص100، ود. صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص110.

(42) راجع د. صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص110.

(43) راجع الحلاج، الديوان، المقدمة، ص18.

(44) المصدر السابق، ص17.

(45) المصدر السابق، ص18، وراجع أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبه، ط2، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1996، ص307÷311.

(46) راجـــع د. الـــسعيد الورقي، محاضرات في الأدب العربي الحديث، ج2، بيروت، مكتبة كريدية إخوان، (د.ت)، ص237.

(47) المرجع السابق، ص237.

(48) راجع عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، مج2، ص19-20.

(49) المصدر السابق، ص365-368.

(50) د. السعيد الورقي، محاضرات في الأدب العربي الحديث، ج2، ص247.

(51) راجـــع د. أحمـــد مجاهـــد، مسرح صلاح عبد الصبور (قراءة سيميولوجية)، ط1، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2001م، ص27، وانظر ص21-38.

(52) راجع علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986م، ص84 وما بعدها.

(53) راجع موقع الشاعر على الإنترنت، ملف قصائد مختارة.

(54) راجـــع محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مج2، بيروت، دار مكتبة الحياة، (د.ت)، ص337-338.

(55) حـــسن الـــسندوبي، شـــرح ديوان امرىء القيس، ط5، القاهرة، مطبعة الاستقامة، (د.ت)، ص15.

(56) ســـعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، ط1، دمشق، دار نينوى للدراسات والتوزيع، 2004م، ص67.

(57) سعدي يوسف، الديوان، مج2، ص405.

(58) المصدر السابق، ص408.

(59) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص72.

(60) أبـو عـبادة الوليد بن عبيد البحتري، الديوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، مج1، القاهرة، دار المعارف، 1963م، ص6.

(61) المصدر السابق، ص6.

(62) سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، ص29.

(63) راجـع د. محمـد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ط1، القاهرة، إيتراك للنشر والتوزيع، 2001م، ص325.

(64) د. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص170.

(65) سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، ص65.

(66) الأعـشى الكبير، ميمون بن قيس، الديوان، شرحه وقدم له ووضع هوامشه د. حنا نصر الحتي، ط 2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1414 هـ - 1994م، ص 279. وانظر التبريزي، الخطيب، شرح المعلقات العشر، تحقيق د. فخر الدين قباوة، ط4، منشورات دارالآفاق الجديدة، بيروت، 1980م، ص419.

(67) سعدي يوسف، صلاة الوثني، ص91.

(68) حسن السندوبي، شرح ديوان امرىء القيس، ص154-155.

(69) سعدي يوسف، الخطوة الخامسة، ط1، دمشق، دار المدى للثقافة، 2003م، ص28-29.

(70) حسن السندوبي، شرح ديوان امرىء القيس، ص145.

(71) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص458.

(72) ايلـيا الحـاوي، شـرح ديـوان الفرزدق، ط1، ج2، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت، 1983م، ص354.وانظر ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ومعه مصباح السالك إلى أوضح المسالك، تأليف بركات يوسف فرهود، مج2، بيروت، دار الفكر، 1994م، ص26.

(73) المصدر السابق، ص354.

(74) راجـــع د. محمـــد فكـــري الجـــزار، لـــسانيات الاخـــتلاف، ص315. ود. محمد عـــبد المطلـــب، قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني، القاهرة، طبعة خاصة، 1990م، ص139.

(75) سعدي يوسف، ديوان الخطوة الخامسة، ص26. والدهنا موضع بنجد، وهو ممدود قـــصّر للـــشعر، عِيابهم جمع عِيبه وهو الوعاء يوضع فيه الثياب والزاد كالحقيبة، وداريـــن موضـــع مشهور بالمسك يقع في البحرين. وبُجر جمع أبجر وهو عظيم الـــبطن، الـــندّل اللص الخفيف الاختطاف، وزريق اسم لص. والكلمة مصدر الفعل نَدَلَ بمعنى اختلس واختطف.

(76) راجـــع الأحوص الأنصاري، شعر الأحوص، جمع وتحقيق د. إبراهيم السمرائي، بغداد، مكتبة الأندلس، 1969م، ص289،(الهامش).

(77) راجـــع ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، مج2، ص189. والأحوص شاعر أموي توفي في زمن خلافة يزيد ابن عبد الملك، لُقّب بالأحوص لحوصٍ في عينيه، ومعناه ضيق مؤخرة العين. راجع ترجمته وقصائد له في خزانة الأدب ولـــب لـــباب العرب، العلاّمة عبد القادر البغدادي، ج1، أشرف على طبعه محمد البخشويجي، القاهرة، دار العصور للطبع والنشر، (د.ت)، ص327- 253.

(78) راجع ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، مج2، ص109.

(79) سعدي يوسف، الديوان، مج2، ص83.

(80) خيـــر الـــدين الزّركليّ، الأعلام، مج8، ط7، بيروت، دار العلم للملايين، 1986م، ص23. وانظر ترجمة الشاعر هناك.

(81) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص53.

(82) المصدر السابق، ص54.

(83) المصدر السابق،ص 54.

(84) راجـــع أبـــو العـــلاء المعرّي، اللزوميات، حققه وأشرف على طباعته جماعة من الأســـاتذة، ط2، ج1، بيـــروت، دار الكـــتب العلمية، 1986م، ص25، ص328، والجزء الثاني، ص454.

(85) راجـــع يوســـف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط3، الجزائر، دار الحقائق وديوان المطبوعات الجامعية، 1983م، ص211 وما بعدها.

(86) Johns, M. Ann, Text, Role, and Context: Developing Academic Literacies, P. 35

(87) راجـــع د. إحـــسان عـــباس، اتجاهـــات الشعر العربي المعاصر، ط2، عمان، دار الشروق، 1992، ص128- 129.

(88) المرجع السابق، ص128.

(89) راجع د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص200.

(90) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص112.

(91) راجـــع ملحمـــة كلكامش، ترجمها عن الأكدية وعلق عليها د. سامي سعيد الأحمد، بيروت، دار الجيل، بغداد، دار التربية، 1984م، ص436.

(92) راجع القصيدة في الديوان، مج1، ص112-114.

(93) المصدر السابق، ص113.

(94) ملحمة كلكامش، ص436.

(95) المصدر السابق، ص413.

(96) سعدي يوسف، صلاة الوثني، ص55.

(97) ملحمة كلكامش، ص247.

(98) سعدي يوسف، الديوان، مج2، ص220.

(99) ملحمة كلكامش، ص464.

(100) المصدر السابق، ص464.

(101) المصدر السابق، ص233.

(102) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص411.

(103) ملحمة كلكامش، ص530-531.

(104) راجع المصدر السابق، ص31.

(105) راجـــع، ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، مج2، القاهرة، مكتبة مدبولي، (د.ت)، ص 50-58.

(106) سعدي يوسف، صلاة الوثني، ص13.

(107) راجــع، د. إمــام عبد الفتاح، معجم ديانات وأساطير العالم، مج2، القاهرة، مكتبة مدبولي، (د.ت)، ص425.

(108) راجع ملحمة كلكامش، ص458.

(109) راجــع أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانة، ط2، القاهرة، مؤسسة العروبة، 1988، ص79.

(110) سعدي يوسف، الديوان، مج2، ص248.

(111) راجع زكرياء بن محمد القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، سوسة، تونس، دار المعارف للطباعة، (د.ت)، ص281.

(112) EL–Moughari, Mahmoud, Aliterary Text Between Intertextuality and poetic Robberies, P. 88.

(113) راجــع د. محمــد عــبد المطلب، مناورات الشعرية، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1996م، ص53.

(114) سعدي يوسف، الديوان، مج2، ص227.

(115) راجع محمد بن جرير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق أحمد عبد الرازق البكري وآخرين، ط2، مج2، القاهرة، دار السلام للطباعة والنشر، 2007م، ص1455.

(116) سورة البقرة، آية248.

(117) سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، ص14.

(118) سورة الواقعة، آية51–53.

(119) راجع محمد بن جرير الطبري، جامع البيان، ج9، ص7857.

(120) سعدي يوسف، ديوان الخطوة الخامسة، ص3.

(121) سورة الهمزة، آية 8.

(122) راجــع الــشيخ حسين مخلوف، كلمات القرآن تفسير وبيان، القاهرة، دار المعارف بمصر، (د.ت)، ص435.

(123) ســعدي يوســف، ديوان شرفة المنزل الفقير، دمشق، دار المدى للثقافة، 2002م، ص4.

(124) سورة المسد، آية 5.

(125) راجع الطبري، جامع البيان، مج10، ص8826-8827.

(126) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص410.

(127) سورة يوسف، آية23.

(128) سعدي يوسف، الديوان، مج2، ص346.

(129) سورة النور، آية 35.

(130) راجـــع الإمـــام فخر الدين الرازي، التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، ط1، مج12، بيروت، دار الكتب العلمية، 1990م، ص205.

(131) المصدر السابق، ص205.

(132) المصدر السابق، ص194، ص202-204.

(133) سعدي يوسف، صلاة الوثني، ص49.

(134) سورة طه، آية 20.

(135) راجـــع أبو حيان محمد يوسف الأندلسي، تفسير البحر المحيط، تحقيق الشيخ عادل أحمـــد عـــبد الموجـــود وزميله، ط1، ج6، بيروت، دار الكتب العلمية، 1993م، ص221.

(136) موقـــع الشاعر على الإنترنت، ملف قصائد مختارة، قصيدة الشيوعي الأخير يذهب إلى البصرة.

(137) سورة الحاقة، آية 7.

(138) سعدي يوسف، صلاة الوثني، ص82.

(139) راجـــع محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، القاهرة، دار الحديث، 1407هـــ- 1987م، ص178- 179.

(140) سورة البقرة، آية 235.

(141) راجع أبو حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط، ج2، ص23.

(142) سورة النبأ، آية 1-2.

(143) راجع الإمام فخر الدين الرازي، التفسير الكبير، مج16، ص3.

(144) راجـــع د. عز الدين إسماعيل، جماليات السؤال والجواب، ط1، القاهرة، دار الفكر العربي، 2005م، ص31-32.

(145) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص48.

(146) سورة النساء، آية43.

(147) سعدي يوسف، صلاة الوثني، ص79.

(148) راجع د. نذير العظمة، فضاءات الأدب المقارن، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 2004، ص122-135.

(149) راجع المراجع الآتية:

أ- د. محسن أطيمش، دير الملاك- دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (301)، 1982، ص154.

ب- ماهر شفيق فريد، " أثر. ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث"، مجلة فصول، مج1، العدد الرابع، القاهرة، يوليو 1981، ص186 وما بعدها.

ت- محمد شاهين، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992، ص30-31.

ث- د. عبد الواحد لؤلؤة، النفخ في الرماد، ط2، بغداد، وزارة الإعلام- دار الشؤون الثقافية، 1989م، ص180-188.

(150) راجع د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص306.

(151) راجع د. نذير العظمة، فضاءات الأدب المقارن، ص122-135.

(152) المرجع السابق، ص122.

(153) المرجع السابق، ص139- 152.

(154) سعدي يوسف، شرفة المنزل الفقير، ص37.

(155) راجع وليم شكسبير، المآسي الكبرى، عرّبها وقدّم لها جبرا إبراهيم جبرا، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 1990م، ص27.

(156) المصدر السابق، ص28، وانظر ص44، ص159.

(157) راجع سعدي يوسف، شرفة المنزل الفقير، ص 50-54.

(158) المصدر السابق، ص51.

(159) راجع وليم شكسبير، المآسي الكبرى، (هاملت)، ص77.

(160) المصدر السابق، ص45.

(161) المصدر السابق، ص87.

(162) سعدي يوسف، شرفة المنزل الفقير، ص51.

(163) المصدر السابق، ص50.

(164) المصدر السابق، ص53–54.

(165) وليم شكسبير، المآسي الكبرى، (هاملت)، ص78.

(166) سعدي يوسف، الديوان، مج2، ص221.

(167) وليم شكسبير، مسرحية يوليوس قيصر، ترجمة عبد الحق فاضل وزميله، القاهرة، دار المعارف، بمصر، (إيداع 1973)، ص 50.

(168) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص411.

(169) لوركا، الديوان الكامل، ترجمة خليفة محمد التليسي، ليبيا، دار الكتب الوطنية، 1992، ص62.

(170) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص437.

(171) المصدر السابق، ص437.

(172) سعدي يوسف، صلاة الوثني، ص42.

(173) استعنا في ترجمة النصوص الإنجليزية بقاموس:

OXFORD - Word Power, OXF. University Press, 1998

ومعجم الوافي الذهبي على موقع Google.

(174) سعدي يوسف، صلاة الوثني، ص86.

(175) المصدر السابق، ص86.

(176) المصدر السابق، ص53.

(177) موقع الشاعر على الإنترنت، ملف قصائد مختارة، قصيدة"مراقبة".

(178) المصدر السابق، قصيدة "في البحر الكاريبي، في يومٍ ما"

(179) المصدر السابق، قصيدة "جزيرة وايت".

(180) المصدر السابق، قصيدة "البازنينو".

(181) المصدر السابق، قصيدة "جزيرة وايت".

(182) المصدر السابق، قصيدة "كنيسة سان جون".

(183) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص108.

(184) تفضلت السيدة: فوزية أبو دقة، من معهد الموارد للتدريب بخان يونس، مشكورة بترجمة النصوص الفرنسية إلى العربية، بتاريخ2007/6/21م.

(185) سعدي يوسف، الديوان، مج1، ص330.

(186) المصدر السابق، ص65.

(187) المصدر السابق، ص414.

(188) راجع بدر شاكر السياب، الديوان (الأعمال الكاملة)، مج1، بيروت، دار العودة، 1995، ص234.

(189) راجع المصدر السابق، ص186، 205، 633، 656، 403، 410، 414، 420.

(190) راجع د. عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية- دراسة في شعر السياب، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1983، ص224.

(191) راجع د. علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر السياب، ط1، الكويت، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، 1982م، ص53-68، ود. عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص224 وما بعدها.

(192) راجع د. محسن أطيمش، دير الملاك، ص195.

(193) سعدي يوسف، ديوان صلاة الوثني، ص14.

(194) راجع د. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ط1، القاهرة، هجر للطباعة، 1987م، ص130 وما بعدها.

(195) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، القاهرة، مكتبة مدبولي، (د.ت)، ص278.

(196) راجع المصدر السابق، ص276-286.

الفصل الثالث

ينابيع الرؤيا: احتضان الكون وتشعير الموجودات في شعر محمد عفيفي مطر

الفصل الثالث

ينابيع الرؤيا، احتضان الكون وتشعير الموجودات في شعر محمد عفيفي مطر

يبدو أن الإبداع الشعري لدى محمد عفيفي مطر يثير قضايا جادة حول طرائق الحداثة ووسائلها المتعلقة بالتراث الشعري ومدى تحقيق ما يسمى حداثة التجاوز والتخطي للتقاليد المتراكمة(❖)، من خلال ما قدّمه الشاعر من إبداع يتميّز بالأصالة والعمق على نحو يؤكد أن الحداثة الحقيقية لا تتبتّ جذورها عن الموروث الشعري، وإنما تتصل به على أساس تراكم الخبرات الإنسانية التاريخية على مستوى الفن والحياة. وقد يكون من الصواب القول إنها توغُّلٌ في رحم الجنس الشعري، وبحث مضنٍ عن المدهش والجديد، واستثارة للطاقات الكامنة في اللغة والفكر، وتحرير الإبداع من إسار التقليد والجمود، يقابله بالضرورة دور مسئول للناقد، يتمثل في تأمل التكوينات الجمالية على المستويات المختلفة.

وقد شغل شعره النقاد(❖❖) غير التقليديين الذين اجتهدوا في تفسيره وتأويله، ولفت انتباه بعضهم ما توافر فيه من ظواهر جمالية تتصل بالغموض في المعنى وفيض الدلالة النابعين من الإغراب في سبل الترميز، وطرق تكوين القصيدة التي تشبه ملتقى مصب الأنهار والينابيع المحملة بالدرر والأحجار مختلفة الألوان، المألوف منها والغريب(❖❖❖).

وتجيء هذه الدراسة محاولة متواضعة للكشف عن معالم البنيات الرئيسية المكوّنة للتناص بوصفه مدخلا أسلوبياً يقوم على دراسة مظاهر التعبير الشعري وتحولاتها، وإيجاد تفسير جمالي للتراكيب وتشكيلاتها اللغوية ومحمولاتها الرمزية والدلاليّة على حد سواء. وهذه الغاية هي التي نسعى إلى بلوغ مراميها والإشارة إلى مكامن الجمال فيها إن شاء الله.

النصوص المصادر

تحوّل المتناصّات الشعرية والثقافية بعامة في النص الجامع لأشتات مختلفة، إلى مكونات جديدة فائقة التميز بحيث تفتح فضاءات القصيدة على دلالات رحبة، وتمتزج في أعماقها أوعية النصوص الأخرى، تصهرها في بوتقة الدلالة المركزية لها، لتفيض بعد إنجازها بتجليات جمالية تستثير القارئ المجد لمحاورتها واكتشاف كنوزها، وهذا هو منهج القصيدة المعاصرة في علاقتها بالنصوص الأخرى. [1]

وقد قام الباحث برصد النصوص المصدرية – قدر الطاقة – في دواوين الشاعر المبدع محمد عفيفي مطر، وهذه الدواوين منشورة في مجاميع الأعمال الشعرية ذات المجلدات الثلاثة التي توافرت لدينا.[2]

وهذا الإجراء رأينا أنه ضروري لقياس نسبة شيوع ظاهرة التناص وتطورها في شعره.

جدول قياس نسبة شيوع ظاهرة التناص في الأعمال الشعرية

المجاميع / الدواوين	المدة الزمنية	مجموع القصائد	قصائد التناص	النسبة المئوية
أولا : من مجمرة البدايات				
1 - من مجمرة البدايات	57 -62	17	-	-
2 - الجوع والقمر	62 -65	15	4	٪26.6
3 - من دفتر الصمت	62 -66	15	1	٪6.7
4 - من حوارات الصاعقة	64 -65	4	2	٪50
5 - يتحدث الطمي	62 -67	19	1	٪5.2
ثانيا : ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي				
1 - ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي	66 -75	16	1	٪6.25
2 - رسوم على قشرة الليل	66 -67	28	1	٪3.6
3 - كتاب الأرض والدم	68 -70	37	2	٪5.4
4 - شهادة البكاء	67 -70	13	3	٪23

ثالثا : احتفالات المومياء المتوحشة				
1 - والنهر يلبس الأقنعة	64 -70	9	7	77.7٪
2 - رباعية الفرح	75 -88	13	8	61.5٪
3 - أنت واحدها	77 -80	13	9	69.2٪
4 - فاصلة إيقاعات النمل	91 -92	7	4	57.1٪
5 - احتفاليات المومياء	91 -93	8	5	62.5٪
المجموع	**57 -93** **36 عاماً**	**206**	**54**	**26.2٪**

من خلال ما تمخضت عنه إجراءات الاستقصاء والرصد لتردد الظاهرة، يمكن بيان بعض المؤشرات الموضوعية التي تفيدنا على مستوى تكوّن الظاهرة وتقنياتها الشعرية، ورؤية الشاعر بالإجمال، وذلك على النحو الآتي:

1. يفصح مؤشر الإحصاء عن أن الظاهرة قد نمت وتطورت بطريقة تدل على انفتاح رؤية الشاعر على معرفة العالم من خلال المخزون الشعري والثقافي بوجه عام، حتى بلغت ذروتها في فترة ما بين أواسط السبعينات وأواسط التسعينات، فنلحظ أن تردّد الظاهرة تجاوز الخمسين في المائة في ستة دواوين من أعمال الشاعر، كما تجاوز العشرين في المائة في ديوانين. أما مرحلة الثمانينات والتسعينات فقد شهدتا اعتناء فائقًا من قبل الشاعر بهذه الظاهرة كما يبدو من حصيلة الأرقام التي تشير إلى أن عدد القصائد التي تردّدت فيها الظاهرة قد بلغت أربعًا وخمسين قصيدة من المجموع الكلي الذي شمله الإحصاء وقدره مائتان وست قصائد موزعة على أربعة عشر ديوانًا كتبت ما بين عامي 1957 و1993م. وتؤكد مؤشرات الجدول أن تردّد ظاهرة التناص قد أصبح مجالاً حيويًا وضروريًا لإنتاج الشعرية في إبداع الشاعر، وأن التناص يتجلى سمة أصيلة في خطابه الشعري، لا يمكن فهم دلالاته أو مكوناته وتحليل تشكيلات الظواهر الأسلوبية وتنويعاتها المختلفة فيه دون اتخاذ التناص مدخلاً بنائيًا للكشف عن مجال الإبداع الشعري.

2. لا يخلو ديوان من دواوين الشاعر من تجليات ظاهرة التناص باستثناء ديوانه الأول (من مجمرة البدايات). وتدل دواوينه الخمسة الأولى التي تنتمي زمنيًا إلى المرحلة الأولى المبكرة، أي من عام 57 - 67، على أن فترة الستينات قد شهدت رسوخ الشاعر في ميدان الفن الشعري، ونمو وعيه الأصيل لأبعاد تحديث القصيدة العربية وتطوير أدواتها، ولذلك كان إنتاجه دليلاً على أنه يعد واحدًا من أهم الأصوات الشعرية المعاصرة، حتى عدّه بعض الباحثين بحق الرائد البارز في حركة الحداثة في الشعر المصري.[3]

3. يبدو التناص في جوهره ظاهرة أسلوبية في شعر عفيفي مطر، تقوم على رؤية شمولية، وتثير قضايا خاصة بعلاقة القصيدة المعاصرة بالتراث والثقافة القديمة والمعاصرة، وتتجاوزها إلى مكونات الخطاب الشعري على مستوى بنيته اللغوية والجمالية وآفاقها الدلالية.

القرآن الكريم:

يتبوأ النص القرآني المقام الأول بين المصادر المشاركة في تشكيل بنية الخطاب الشعري، حيث يعتمد التناص على آيات القرآن الكريم والسياقات الدينية المتعلقة بها بدرجة تلفت الانتباه[4]، وتكشف عن حقيقة سيطرة الصياغة القرآنية بأنماطها المختلفة على حقل التناص والظاهرة الأسلوبية بوجه عام. وقد أكدت المتابعة الدقيقة للمصدر القرآني هذه الحقيقة في إطار التناص العام، وعلى مستوى شمولي أفقي يحتضن الأعمال الشعرية ويحدد تراتب المصادر التكوينية للنص الشعري وتنوعها واهتمام الشاعر بأحدها أكثر من الآخر. وعلى هذا المستوى الإحصائي تمّ حصر مواقع التناص القرآني فوجدنا حصيلتها مائة موقعًا، وموقعًا واحدًا تتضمن مائة وثلاثًا وأربعين آية تنتشر في ست وأربعين قصيدة، وبعض الآيات مكرر، ولكنها تشكل العمود الفقري لشبكة التناص في أعمال الشاعر. وهذه هي حصيلة مواقع التناص القرآني في الأعمال الشعرية مجتمعة:

عدد المواقع	عدد الآيات المتناصة	عدد القصائد
101	143	46

ولكن القصائد التي قامت على توظيف النص القرآني لم تكن خالصة له، ففي أحيان كثيرة اشتملت على مصادر أخرى مثل التراث الصوفي والشعر القديم ونصوص أخرى سيتم دراستها والكشف عن سماتها الجمالية تباعًا. وعندما نتأمل مجال التناص القرآني نجده يتمحور حول إطارين يضمان مظاهر جمالية متعددة ومواقف شعرية مختلفة نابعة من خصوصية التجربة التناصيه التي تقوم في العادة على علاقات التشكيل وإعادة البناء في القصيدة بما يسمى (علاقة الحضور)[5]. أما علاقة الغياب فهي "علاقات معنى وترميز ؛ فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثا آخر". [6]

إطار التخالف:

وهو نتيجة دلالية للنص ومظهر بنائي له، وفيه يبدو نوع من أداء التناص تبرز فيه المخالفة أو المعارضة للنصوص المستدعاة على مستوى الدلالة والتعبير، بالتغيير والتطوير وفق ما تقتضيه التجربة الشعرية، وما يتطلبه نظام القصيدة البنائى الداخلي[7]، بحيث يتم إعادة تشكيل بعض العناصر اللغوية أو المظاهر الأسلوبية حتى تستحيل المتناصات المختلفة إلى محرك رئيسي في النص الموّار بمولدات تنتمي إلى تناص التخالف أو تناص التآلف، وهذان الإطاران لا يكاد يوجد لهما ثالث في تقدير الدراسات النقدية التطبيقية.[8]

وهناك نماذج عديدة -ليست حصرية - يمكن تقديمها للدلالة على تمييز تناص التخالف والكشف عن تبدياته، كما يبدو في قول الشاعر : [9]

ولو أجنُّ أو أموتُ

لكنتُ -حين جاءني مخاضي الشعري تحت جذع نخلة -

وجدتُ بعضَ تمر

أو كنت قد وجدت حوتنا الذي صحا بأي بحر

يتعلق هذا المقطع بقوله تعالى في سورة مريم [10] :"فأجاءها المخاضُ إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مِتُّ قبل هذا وكنت نسيًا منسيًّا. فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربُّك تحتك سريًا. وهزّي إليك بجذع النخلة تُساقط عليك رطبًا جنيًا". وتختص هذه الآيات الكريمة بالكشف عن التجربة العسيرة العصيبة التي تعرضت لها السيدة

العذراء، وتشير إلى معجزة مولد السيد المسيح عليه السلام، التي لم تتكرر مطلقًا في حياة البشرية. وقد ارتكز النص القرآني -فيما يبدو- على تصدير الحديث المعجز الذي ألجأها إلى جذع النخلة لتستتر به وتعتمد عليه، في حين بدا موقفها في تمنيها الموت[11]. ولعلنا نجد دلالة ضافية إذا ما نظرنا بشيء من التجاوز فيما يشبه أسلوب الالتفات، حيث تم توجيه الخطاب إلى الإخبار عن الغائب، والانتقال إلى المتكلم عبر الجملة المحكية في الآية التي أفصحت عن موقف السيدة العذراء، والانتقال مرة أخرى إلى الغائب في نداء رب العزة، ثم إلى الخطاب المتضمن الأمر الإلهي كما هو واضح في الآية الأخيرة[12]. أما النص الشعري فقد أقام علاقته بالآيات مؤسَّسَة على تحريك موقع المتكلم والمخاطب بتغيير هذه الوجهة وإثبات صيغة محددة تتفق وظروف التناص، بحيث ينتج هذا التعالق صيغة المتكلم، وأقام هذه العلاقة أيضاً على بعض المفارقات لتوجيه الدلالة إلى ضرورة انبثاق مخاض شعري موازٍ لمخاض السيدة العذراء. فالخطاب الشعري[13] تتوالد منه "ذات"، وتنبثق عنه، تتقابل مع "الذات" المقدسة، مما أدى إلى إنتاج مظهر موحد للكلام يصدر عنه المتكلم في تكرار الضمير وسيطرته سيطرة تامة على الخطاب، إما بواسطة تاء المتكلم أو الياء، أو الضمير المستتر في بعض الأفعال. وهذه الضمائر توافرت في إطار محكم بصيغة المتكلم كما تمثلت في مفردات بعينها مثل: (أجن، أموت، كنت، جاءني، مخاضي، وجدت، كنت).

وقد جعل الخطاب الشعري ضمائره محورًا مركزيًا يختار دلالة تتعلق بـ (لو) المستخدمة لفائدة عقد السببية والمسببيّة بين الجملتين المقترنتين بالشرط، وهي حرف يدل على الامتناع للامتناع كما هو جار ومشهور في النحو العربي[14]. وجاءت (لو) في صيغة مكتملة الأركان كما اختارها الشاعر وفق اللغة المعيارية لقواعد النحو، بحيث نفهم من صيغتها قلب معنى ما بعدها إلى الماضي، ونرى اقتران اللام بجواب الشرط المثبت، وهو أمر غالب على هذا الأسلوب.

ونلحظ أن المفارقة بدت في تعلق الخطاب بدلالة التخيير بين الجنون والموت من خلال بروز حرف العطف (أو) الذي يؤدي دورًا رئيسيًا في تحديد طبيعة المفارقة وسماتها بين النصين القرآني والشعري، كما تظهر جلية في الاختلاف بين التمني الصريح للموت، وقابلية الاختيار بينه وبين الجنون، وامتد تأثير حرف العطف في الخطاب ليضيف

عمقًا جديدًا للتناص بواسطة الإشارة إلى تجربة جديدة تتمثل في الإشارة إلى حوت موسى عليه السلام، وما طرأ عليه من النسيان، مما أدى إلى تعجب موسى وفتاه عليهما السلام[15]، وهذه الإشارة الموحية تلقي بظلالها على السياق، وقد تلتقي بمحنة المخاض الشعري أو (أمّ) التجارب والمحن، بحيث تثير مختلف التجارب وتبعثها في سياقها الشعري وطابعها الديني. وتساهم الجملة الاعتراضية (حين جاءني مخاضي الشعري تحت جذع نخلة) في إبراز محور التناص وتحديده، وقد وقعت بين اسم الناسخ وخبره الجملة، متضمنة مؤشرين أحدهما يدلنا على الاهتمام بالزمن (حين)، والآخر يدلنا على تحديد المكان (تحت جذع نخلة)، ليدلفا بنا إلى عمق التناص مع الآيات. والجملة كالعادة تعترض بين شيئين [16] وتجيء في المقطع على نحو مخصوص يقوي دلالات التناص، ويسدد الأنظار إليها، ويحرك تأملاتنا بين المقطع الشعري والآيات القرآنية.

واستمرارًا لمنهج التناص القائم على المفارقة والمخالفة فإننا نتأمل بعض التحولات في النص الشعري، كما نرى تحول بعض الأشياء إلى أخرى. فمثلاً يتم تحويل (الرطب الجني) إلى تمر قليل عارٍ عن أية صفة أو ميزة له، وكأن هذا الزاد يضاعف من محنة تجربة القصيدة وقسوتها بدلاً من تخفيف الآلام، فيكون الشاعر في معاناة الشعر فردًا يخوض تجربته وحيدًا، مما يدفعه إلى الاعتزاز بها والإعلاء من شأنها إلى مقام يشابه المقامات المقدسة.

وهناك جانب آخر يمكن تأمله وفقًا لاطراد مبدأ المفارقة في التناص وطريقته في التحويل، وهذا الجانب يتمثل في التعريف والتنكير[17]، فنرى اعتماد الآيات على تعريف (المخاض) و(النخلة) بالأداة المعهودة اللام التي تأتي لكمال التخصيص. وحاصل المراد منها فيما يعرّفه البلاغيون باسم الجنس المعرّف باللام، هو تعريف الجنس والحقيقة [18]. ولعل التعريف يتحقق من خلاله التعظيم والتقدير، لأن الأمر جلل يرتبط بمعجزة إلهية، بينما يسلك التناص وجهة المخالفة في إطار تمثّل الدلالة المستفادة من تنكير مفردات (نخلة) و(تمر) و(بحر) على اعتبار أن التنكير يأتي لأغراض متنوعة مثل التعظيم والتهويل والتقليل وغيرها.[19] ويحتمل أن تكون أقرب الدلالات إلى تحديد مقاصد التنكير في النص الشعري مرتبطة بتعظيم شأن (المخاض) الشعري ورفعة مقامه في مقابل المخاض المقدس في الصورة القرآنية، وهو ما يتساوق مع مبررات التناص لاستدعاء

النص القرآني والدخول معه في جدلية المفارقات التي تحيل التناص ذاته إلى تجريب يحاول اجتراح (معجزة) شعرية تستدعي تجارب قرآنية، وتفترق عنها، وتثير سياقاتها الدينية المقدسة وما تتضمنه من تداعيات، وبذلك تحقق غايتين : الأولى استدعاء النص الديني، والثانية إنتاج تجربة شعرية تلتصق بالمقدس وتستمد منه آفاقها.

وفي نموذج آخر يقول الشاعر :[20]

أحلمُ أن امرأتي العاقر وضَعَتْ بنتاً حُبلى

بعد قليل وضعت طفلاً يحمل خنجره في

الصبح ويذهب للكتّاب.

أحلمُ أنهما رضعا ثدي الأرض وثدي الشمس.

واضح أن النص الشعري يتداخل مع الآية: "وكانت امرأتي عاقرًا فهب لي من لدنك وليا"[21]، وذلك من واقع ارتباط مفردات مخصوصة بالنص القرآني لا بغيره من النصوص، جاءت في سياق محدد بقضية نبوية، إذ إن ورود تعبير (امرأتي العاقر) في هذا المقطع يثير في وجدان القارئ مباشرة حضور الآية القرآنية بالضرورة، وما يتبعها من أخواتها الآيات الأخرى في السياق نفسه، غير أن الشاعر يتعامل مع الآية بطريقة تحويل الدلالة. فإذا كانت المعاني الجليلة قد أبرزت دعاء زكريا عليه السلام، وتوسلاته من أجل تحقق وراثة العلم الشرعي والنبوي عن طريق وجود الولي [22]، فإن أول ما نلحظه هو تحول هذه الدلالة في التناص إلى إطار حلمي يؤسس لبنية التقابل والتخالف، حيث يطغى الدعاء بما فيه من خشوع ورغبة ملحة في تحقيق النبوة المتوارثة، في مقابل الحلم، وهذا منتمٍ لعالم باطني، وذلك منتمٍ لإطار ظاهري، وهما متقابلان متناظران داخل شبكة العلاقات الإيجابية أو السلبية على الوجه الآتي :

1- العقم ⟵⟶ الإنجاب

2- الجهل ⟵⟶ العلم

3- الحبَل ⟵⟶ الخنجر

(الحياة) (الموت)

4- البنت ⟵⟶ الطفل

(الأنثى) (الذكر)

5- الصمت ⟵⟶ القول (الدعاء)

6- الشمس ⟵⟶ الأرض

7- الحلم ⟵⟶ الدعاء

(باطني) (ظاهري)

ونجد نهاية المقطع تتمخض عن مجاز يتسع لتخيل الأرض أُمًّا كبرى ذات ثدي عظيم والشمس مثلها. وإذا تأملنا التناص مرة أخرى سنجد حركة التخالف تتأتى من جانب آخر، من ناحية مدلول (الإرث) الخاص بميراث الحبورة التي كان يتمتع بها زكريا، إذ كان حبرًا وراعيًا لميراث ملك آل يعقوب[23]. وقد تحول هذا الإرث في النص الشعري، واتسع إلى نطاق الأرض والسماء (الشمس) في دلالة ضافية على شمول الكون بأرضه وسمائه أو نوره وعتمته، مع القدرة الفذة الخارقة لاستيعاب إرث المنطوق البشري الهائل بتعدده ولغاته وألسنة الأمم والشعوب في تصور خارق لهذه القدرات. وبهذا يكون الشاعر قد سعى حثيثًا لتوليد دلالات جديدة وتشخيص إرث جديد وتحديد ملامح غير مسبوقة بمعرفة ما، انطلاقًا من الإرث النبوي وتضخيمًا له حتى يشتمل على الكون والمعرفة ممثلة باللغة والمنطوق البشري.

وهناك أمر آخر يمكن النظر إليه يتعلق بالفردية والثنائية في كلا النصين. فالنص الشعري يقوم بتحويل دلالة الولي المتوارثة في الخبرة الإنسانية الخاصة بالأنبياء، إلى دلالة تتصل بفكرة الثنائية القائمة على الاختلاف والتكامل معًا، ترسيخًا لمبدأ الثنائيات النوعية للإنسان: الذكر / الأنثى كما تبرز في البنت التي تضع طفلاً. وهذا المبدأ هو بمثابة الأرومة التي تقبل التناسل إلى ثنائيات الخصب / العقم، والحياة / الموت، وتقبل التداعي إلى الأصل الأول في الوجود البشري برمته، وهو آدم / حواء. ومن هنا يمكن القول إن التناص لا يقف عند سطح المقتطفات المستدعاة، بل يعمد إلى إذابتها وتحويلها إلى نظام دلالي ترميزي جديد يتعمق في أغوار التجربة الإنسانية، والمدركات الكونية.

وفي الاتجاه نفسه، أي تناص التخالف الذي يبدو اعتماده على مبدأ التناقض والتحول والتعدد لا النسخ المطلق للدلالة المصدرية في النصوص المستدعاة، يمكن الحديث عن طائفة من هذه التجارب التناصية التي يكون قوامها التفاعل بين النصوص، وخلق مقامات وأحوال جديدة، وعقد علاقات بين مكونات النص بحيث تشير إلى التميز والجدّة.

يقول الشاعر: [24]

بين المهاد والرواسي يتفوّر البحر وينفجرُ
نهر هنا ونهر هناك
يلين الحجر بالعيون أو تنتشر عشوائية الهاجرة
بالرمل أو الغيوم الثقيلة
فلما أخذتْ زينتها الأولى وائّزرتْ بأبهة
الذبول وجلال الذهب
واستسلمتْ بين أيدينا لغيبوبة الأطراف
وحيرة التلفّت في الأفق
نزلنا إلى واد ذي زرع ونهر
فركزنا رماحنا وطوينا الأعلام
وتنظّرنا إلى يوم الفصل ميقاتنا أجمعين.

يتصل هذا المقطع بالمرجع القرآني اتصالاً وثيقًا، ويثير التداعيات نحو آيات عديدة، وفق الضرورات الجمالية لا لمجرد التنميق والتزين أو الاستحضار الآلي للعناصر القرآنية أو الثقافية والحضارية. وتتجلى مظاهر التناص ومركباتها المتنوعة في توليد ثلاثة نماذج مختلفة الأداء. **الأول** يتخذ طريقة الإلماعة مسارًا له للمشاركة بفاعلية في الدلالة الكلية للقصيدة. والإلماعة عُرفت عند النقاد بأنها تعتمد على الإشارة العابرة في صلب القصيدة إلى شخصية أو حادثه أسطورية أو نص أدبي أو عمل ثقافي بهدف استدراج مشاركة القارئ، واستدعائها باعتبارها تجربة تتكئ على المعرفة المشتركة بين الشاعر والمتلقي [25]، وهو ما يتمثل فعلاً في إشارة الشاعر الخاطفة إلى الأنهار في

حالة تفجرها، والحجارة وتحولها إلى ينابيع فياضة. وهذه الإشارة بصفة خاصة تعد مثيرًا أسلوبيًا ضروريًا لربط تداخل النص وبنيته بالنصوص الغائبة التي يدفعنا التناص إلى البحث عن ظلالها في الآية الكريمة:[26] "وإن من الحجارة لما يتفجّر منه الأنهار وإن منها لما يشّقّق فيخرج منه الماء".

فمعاني القسوة والقوة والصلابة المستوحاة من الحجارة هي في حالة توأمة مع دلالة الخصب والنماء الفائضة من الماء سبب وجود الحياة. وتتحول هذه المعاني في النص الشعري إلى علاقة فيها الجدة والعمق بحيث تتمثل في صلة الحجر بالماء العذب الفرات نفيًا للماء الأجاج بما فيه من دلالة مرتبطة بالبحر ومائه في حالة النضوب. بالإضافة إلى عنصر آخر يضفي أبعادًا أخرى على هذه الصورة تنبعث من الهجير الذي يغدو محملا بالرمل والغيوم، ليربط بين الأرض والسماء، على خلاف ما انطبع في أذهاننا من الاستخدام المألوف لمفردة الهاجرة وما تعنيه من قيظ وحر شديد وقت الظهيرة.[27]

وهذه التحولات للمفردة والمألوف اللغوي ضرورية لإنتاج الثنائيات وتجسيدها في عناصر تدخل في علاقة تقابلية تشكل معالم النص الجمالية التي لا يمكن الوصول إلى أعماق التناص دون الكشف عنها، وتفكيك العناصر الرئيسية وشبكة العلاقة والمجاورة بين المفردات في تراكيبها وتشكيلاتها الكبرى والصغرى. وعندما ننظر إلى كلمتي (المهاد) و(الرواسي) نجد فيهما بؤرة التناظر بين دلالتيهما اللتين تمثلان ثنائية السهل/ الجبل. وكذلك الأمر بخصوص كلمتي ينفجر ويتغور بصيغتيهما المضارعة وعلاقتيهما بالخطاب القائم على التناظر والثنائيات. فقوة التدفق وجريان الماء والكثرة في الفعل الأول يقابلها التناقص والنضوب الدائمين في الفعل الثاني، ويتبع ذلك ما في دلالة البحر من ضدية للنهر من ناحية طبيعة الماء. ويبدو أن هذا التجلي للثنائيات نظام دقيق يرسو في أعماق النص، يقودنا إليه ما توافر فيه من تشكيلات اللغة وتراكيبها، حيث نتواصل مع فهم دلالة القسوة وتحولها إلى لين يتدفق ماءً، مع إمكانية فهم أن التحديد ضد العشوائية بوجه من الوجوه، وأن الرمل وهو عنصر أرضي يبرز في مقابل عنصر سماوي هو الغيوم. وكذلك نحس بما توحي إليه الزينة من فتوة وشباب في مقابل الذبول ودلالته على الوهن والضعف، أما الغيبوبة كنوع من الغياب أو التلاشي فتقف مقابل شدة الحضور والأُبّهة. ويضاف إلى ذلك ما يختتم به المقطع من ثنائية الخصب

ممثلة بالوادي، والموت ممثلة بالغياب والانطواء وانتظار الجميع لميقات قادمٍ بحسم. يشير ذلك كله إلى نظام التناص واستراتيجيته في التعامل مع النصوص وتوظيفها في مظاهر شعرية جمالية.

النموذج الثاني: أسلوب يتعامل فيه الشاعر بطريقة أخرى، بحيث يحيلنا إلى تناص ليس من قبيل الإلماعة، وإنما من قبيل التصريح والانتقال مباشرة إلى قلب الآية(28): "حتى إذا أخذت الأرضُ زخرفَها وازينّت".

فالشاعر يجعل الحاضر غائبًا ويبني تناصه مع هذه الآية على وضعية الفاعل النحوي في الجملة الشعرية "فلما أخذت زينتها الأولى"، فيجعله في موقع الضمير المستتر (الغائب) ويشير إليه بإلحاق تاء التأنيث للفعل، بل في الأفعال جميعها (أخذت)، (استسلمت)، (اتزرت)، ومن خلال ما تؤكده في هذا الجانب الهاء في (زينتها). ولاشك أن الشاعر اعتمد على نباهة القارئ وسعة اطلاعه على المصدر القرآني للتعرف على العنصر الرئيسي المشترك في كلا النصين، وذلك عبر فئة من المفردات المحتشدة في المقطع، التي تومئ إلى الأرض ومكوناتها مثل (المهاد، الرواسي، العيون، الأنهار، الرمال) وكأن هذه المكونات الطبيعية هي زينة غير الزينة المعروفة في الصورة القرآنية.

أما الثالث فيضم الموقعين اللذين يصرحان بالآيتين : الأولى قوله تعالى(29): "ربنا إنى أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم"، والثانية قوله تعالى(30): "إنّ يوم الفصل ميقاتهم أجمعين". فسياسة التخالف قائمة مع الآية الأولى من وجوه عدة، منها ما يتعلق بالفروق في الاستعمال اللغوي كما في عدول الشاعر عن استعمال جملة (أسكنت) القرآنية ومؤكدها، إلى اختيار جملة نزلنا، وهو عدول أدى إلى تغيّر الضمير من المفرد المتكلم إلى جماعة المتكلمين، وهذا اختلاف أساسي لاختلاف الجذرين اللغويين بين دال (السكن) ومدلولاته المعجمية التي تبعث على الطمأنينة والهدوء والدعة وإقامة الحياة على هذا الأساس الحيوي، وبين دال (النزول) ومدلولاته التي يصطحبها معه مثل الإقامة المؤقتة وما تثيره من تداعيات (النُّزل) والضيافة. والدلالة الكبرى المستفادة من الآية تستحضر صورة وادي مكة الموصوف بالخلاء البلقع من كل مرتفق ومرتزق بلغة العلامة الزمخشري.(31) وبالعكس من ذلك فإن وادي (عفيفي مطر) يتدفق بالماء والخضرة ليجسد معاني الحياة والأنس والبشاشة وصفاء الحياة مما يكدّرها.

وتبدو قدرة الشاعر على استخدام اللغة ومفرداتها ووعيه بأسرار تراكيبها، ومواقع الألفاظ في سياقاتها المختلفة والاختيارات المتاحة أمامه وضرورات نصه الشعري واعتماده في هذا الجانب على التغيير والمخالفة اللذين يقومان على استبدال الدلالة، مثلما أقام بنية المخالفة على حذف الاسم (غير) الوارد في الآية المذكورة آنفاً، والإبقاء على اسم يلبي دلالة المخالفة وهو (ذو) في حالة الصفة المجرورة؛ فتنقلب الدلالة بناء على ذلك إلى النقيض، فيما يخص صورة الوادي الخصيب وجعلها حقيقة ثابتة تناقض حالة القفر. ويردف ذلك بعطف (النهر) على الوادي ومتعلقاته، ليصبح أنهارًا وتكتمل صورة الأرض والحياة الخصبة غير المقفرة. ويفصح موقع التناص الثالث الخاص بالآية الثالثة عن تحوّل الموقف من الوعد والوعيد الحاسم في يوم فصل الحق عن الباطل في ميقات يجمع الجموع كلها حتمًا مقضيًا، إلى حالة ترقب وتوجس وذعر[32]. كما يفصح عن تحول آخر في الضمير المبني على الغياب، بحيث يصبح ضميراً للمتكلمين في حالة التسليم والإذعان للقدر المحتوم.

وتظهر في قصيدة (فصل المبتدأ والخبر) إشارات قرآنية عديدة، فقد احتضنت القصيدة رغم قصرها عشرة مواقع تناصية مع آيات متعددة، وهي :

1. "سنريهم آياتنا في الأفاق وفي أنفسهم".[33]
2. "... كظلمات في بحر لجي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب".[34]
3. "قالوا ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها..."[35]
4. "عمّ يتساءلون. عن النبأ العظيم. الذي هم فيه مختلفون".[36]
5. "قد مكر الذين من قبلهم فأتى الله بنيانهم من القواعد فخرّ عليهم السقف من فوقهم وأتاهم العذابُ من حيثُ لا يشعرون".[37]
6. "إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا".[38]
7. "فقال لهم رسول الله ناقة الله وسقياها. فكذبوه فعقروها فدمدم عليهم ربهم بذنبهم فسواها".[39]
8. "إن الذي فرض عليك القرآن لرادُّك إلى معاد".[40]
9. " وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاءً وتصدية".[41]
10. " لو كان عرضاً قريباً وسفراً قاصداً لاتبعوك".[42]

يتنوع التناص مع هذه الآيات في مظاهر وأساليب يمكن حصرها في ثلاثة :

1. تعلق التناص بمفردة مصدرية قرآنية يدور حولها، فتضفي عليه ظلالاً وارفة من المعاني، مع العلم أن الاعتماد على المفردات وحدها لا يمكن أن يقودنا إلى رصد التداخل، "لأن المفردة قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر، وإنما تأتي الخصوصية من دخول المفردة في تركيب أولاً، ثم دخول التركيب في سياق ثانيًا"[43]. وبالرغم من هذا المدخل المتفق عليه نلحظ أن هناك مفردات لغوية اكتسبت سمة خاصة حتى يصح لنا القول إنها مفردة قرآنية حتى بعد تغير السياق وتغير الوظيفة النحوية يظل لها هذا الطابع[44]. وبناء عليه فإن المفردة يمكن أن تشيع مناخاً خاصاً يستدعي بالضرورة النص القرآني حتى في سياقها الشعري الجديد.

يقول الشاعر: [45]

استفاق السيد بغتة الرؤية في نفسه وفي الآفاق

قالت : أفليست الأرض واسعة والبلاد مسرى ومقيل !

إن مفردات بعينها هي التي تكتسب في سياقها الشعري معاني جديدة، وهي : (نفسه)، (الآفاق)، (الأرض)، (واسعة). وقد جلبها الشاعر وغرسها في التركيب الشعري، ولكنها تظل تستدعي مورثها القرآني الأصلي الذي كانت فيه، في الآيتين الأوليين من الترتيب السابق، وتفترق عنه من ناحية إعادة صياغتها في الخطاب على مستوى الإخبار عن الغائب المفرد الموصوف بالسيادة، مما تطلب تحول الرؤية من خارج الذات إلى داخلها، وبالتالي تتقدم النفس الواحدة على الآفاق الفسيحة الممتدة وتصبح موازية لها ومتقابلة معها. أما مظهر التحول في السطر الشعري الثاني من الشاهد فيبدو متعلقًا بالجملة المحكية الصادرة عن الفاعل النحوي في حالة تطابق مع صيغة المتكلم، كما يبدو متعلقًا بصيغة الاستفهام المؤداة بهمزة الاستفهام التي دخلت على نفي يحققه التصديق المستفاد من وقوع (بلى) جوابًا له [46] في قول الشاعر والآية الكريمة جميعًا، مع فوارق في استعمال حرف النفي (لم) وحرف النفي (ليس) لكون الأول لجزم المضارع وقلبه ماضيًا، والثاني للدلالة على نفي الحال [47]. وهذا الموقع الأخير يكرره الشاعر مُضيفًا إليه بعدًا آخر في تركيب تتداخل فيه متناصات مختلفة، وكأنه يغدو ذا طبقات

محملة بدلالات توحي بصراع مرير يحاصر (الذات) في إطار الحوار الدرامي في القصيدة، بين ذات المتكلم وصاحبته، بما يرشح الحوار الشعري للدخول في تناص مع الحوار القرآني في سورة التوبة بين الرسول الكريم وأبي بكر الصديق. يقول الشاعر:[48]

قالت : لا تحزن ... أفليست الأرض واسعة

قال : فليسقط ما استعلوا به وملكوا الأرض

وليدمدم عليهم غضب الشعب بما أجرموا

أما معنى (يدمدم) خاصة فهو متعلق بصفته القرآنية التي لا يمكن أن يتخلى عنها مهما دخلت الكلمة في أي سياق جديد، لأنها مرتبطة بالحدث القرآني الخاص بعقاب ثمود عندما أطبق عليهم العذاب فسوّى القبيلة في الهلاك؛ فكانت عقباها هذه الدمدمة المريعة التي تملأ السمع كلما قُرئت [49].

2. ظهور التناص جلياً من خلال تركيب يستند إلى آية معينة بصورة مباشرة دون الإيغال في ستر المصدر أو تغطية مؤشراته وقرائنه. يقول الشاعر في ذلك الحوار الذي أنشأه على خلفية قرآنية معلومة : [50]

جموعٌ أعين شاخصة

وموج يعلوه موج هو الهاجس المنتشر

صخب واصطفاف رايات ورغوة من بهجة

الألوان هو النبأ العظيم المتفلّت من

حدود الكلام وشبكة الصياغات الفاصلة

قالت له صاحبته : عم يتساءلون!

فقوله "موج يعلوه موج ...." يقودنا إلى آية رقم 40 من سورة النور، وقوله "هو النبأ العظيم" حتى نهاية المقطع يقودنا إلى الآيات الثلاث الأولى من سورة النبأ كما تظهر هذه الآيات في ترتيبنا السابق.

ويندرج تحت هذا المظهر قول الشاعر :[51]

قالت عذّبك صوت آبائك فاسمع لهم سمع الطاعة
وإنّهم لرادّوك إلى معاد هو طعم القهوة.

فيستحضر آية رقم 88 من سورة القصص. أما قوله : [52]
بريقُ سيف مُشْرَع في الأقاصي له
مكاء وتصدية !

فيحيلنا مباشرة إلى آية 35 من سورة الأنفال التي يقول فيها المولى العزيز[53]: "وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاءً وتصدية".

3. الاقتباس من القرآن بأكثر من آية، حيث يعمد الشاعر إلى تنصيص الآية القرآنية بالعلامة المتبعة، وهو نادر الحدوث قياسًا بمظاهر التناص مع هذا المصدر القرآني. يقول الشاعر: [54]

قال : " قد مكر الذين من قبلهم فأتى الله
بنيانهم من القواعد فخرّ عليهم السقف
من فوقهم وأتاهم العذابُ من حيث لا يشعرون ".

فعلى الرغم من أن الاقتباس واضح من سورة النحل آية 26، غير أن الشاعر أخضعه إلى ترتيب وتوزيع خاص ينسجم مع كتابة الشعر في القصيدة. ويختتم القصيدة ذاتها بهذا الاقتباس من الآية 42 من سورة التوبة "لو كان عرضًا قريبًا وسفرًا قاصدًا لاتبعوك".[55] وهذا النمط من الاقتباس لا يشكل ظاهرة مترددة في حقل التناص القرآني، وإن وجد في بعض القصائد الأخرى، مثل قول الشاعر: [56]

قل لو كان البحر مداداً ...

والاقتباس هنا يطابق بين النص الشعري والنص القرآني المحدد في قوله تعالى[57]: "قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي". ويتخذ شكلاً واحداً، حيث يتم أخذ النص القرآني بحذافيره كما هو ووضعه بين علامتي تنصيص، مع قلة الاهتمام بعلاقة التحويل، وهو كما يبدو أبسط مظاهر التناص.

إطار التآلف:

يمكن الكشف عن دور هذا النوع من التناص بحسب مقاصده ونتائجه وغاياته على مستوى الدلالة والتعبير. وهذه المقاصد والغايات تتمثل في جانب رئيسي منها في سعي النص الشعري للتطابق بين دلالته ودلالة المصدر القرآني، ومحاولة إنتاج دلالة مؤازرة له أو تقوية معانيه وتوكيد مواقفه[58]. ويمكن رؤية تحقق الغايات في معنى هذا التآلف عبر ديناميية التناص التي تتراوح ما بين توظيف مفردة قرآنية أو آية والاقتباس المباشر. فمثال الحالة الأولى قول الشاعر:[59]

رأيت وجهها يسيل قطرة من العرق

على الزنود،

جدولاً من الشفاه والعيون

يئن مجهداً بساعة القصاص.

فهنا تبرز مفردة القصاص بوصفها مثيراً أسلوبيا يفرض على محاولة تأويل النص ضرورة اقتران المقطع الشعري بالنص المرجع المتمثل في الآيتين اللتين سنذكرهما. ومهما تكن طبيعة المفردة في صورتها المعجمية ودلالتها الأولى، فإن الشاعر قد استزرعها في سياق جديد تطلبته القصيدة، ويتعلق بمصدر التشريع القرآني كما في الآية[60]: "يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم القصاص في القتلى"، والآية [61]: "ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب لعلكم تتقون".

وقد شاع المعنى المعجمي لهذه المفردة، وعرف عند اللغويين والمفسرين المتأخرين[62] من خلال ارتباطه بسياق القرآن الكريم، وتفسيره الخاص لمراعاة التشريع للاقتصاص في القتل والمماثلة فيه إذا كان في الحرية والعبودية أو الأنوثة، في حال تجلي العدالة التي تؤسّس لأقوم نوع من الحياة الإنسانية. وجاء التعريف في (القصاص) دالاً على استغراق جنس المؤمنين في الحكم العادل الذي يصون الحياة ويحميها من المعتدين.[63] أما التنكير للحياة في الآية الثانية فيحتمل النوعية والتعظيم "أي ولكم في هذا الجنس من الحكم الذي هو القصاص حياة عظيمة المنعة مما كانوا عليه من قتل جماعة لواحد

حين اقتدروا، أو نوع من الحياة، وهو الحاصل للمقتول والقاتل بالارتداع من القتل للعلم بالاقتصاص". [64]

ويرى الإمام عبد القاهر الجرجاني أن السبب في اقتضاء التنكير هنا واستحسانه نابع من أن المعنى ليس على الحياة نفسها، ولكن على الإنسان في حالة كونه إذا علم أنه إذا قَتَلَ سيُقتل ارتدع بذلك عن القتل فسلم صاحبه، وصار هو كأنه قد حيي في باقي عمره بالقصاص.[65]

ولعل الصورة التي رسمها الشاعر لذلك الوجه هي الصورة الغائبة ليس عن التشريع، وإنما عن القارئ. وفي اعتقادي أن التناص أدى دورًا في غاية الأهمية على المستوى الإنساني، فقد استثار وجهاً غائباً عنا وهو صورة من الحقيقة الإنسانية، عندما اقتنص الشاعر أقسى اللحظات خطورة على حياة الإنسان، وكشف المستور الخفي الذي ترتعد فرائصنا حين يذكر. فالموت الخاطف قد لا يكون مرعبًا إلى هذا الحد بالقياس إلى لحظات انتظاره التي تكون كأنها رؤوس خناجر تنتظرنا لتسلبنا الحياة بأفظع الوسائل. وكانت المعالم الأكثر دلالة على الرعب تتمثل في الوجه وهو يتحول إلى عرق، أو بتعبير أدق يتحول كله إلى قطرة ضخمة حتى تصوّر الانهيار الإنساني في أفظع معانيه المحسوسة، بعدما كان الوجه روضة للعيون ولذة للناظرين أصبح يقاسي قدوم قصاص آت لا محالة كحدثان اليوم بعد الأمس أمرًا لازبًا.

فالصورة الشعرية حينما شكلت من عناصر مألوفة آثر الشاعر إتمام ناقصها بلبنة مفردة القصاص التي استعادت مورثها الدلالي من خلال استدعاء الآية القرآنية، وجددت حالة إنسانية مفعمة بمشاعر الأنين والإعياء وحدّة الشعور بألم القضاء المحتوم الموت. وتتجلى طريقة الشاعر كذلك باعتماد التناص على المفردة القرآنية لتجسيد أبعاده، كما في هذا السطر الشعري:[66]

وطريق تموت على جانبيه الظلال يطول ويقصر حتى ارتموا بالوصيد

الطريق تبدو موحشة إلى حد تتبدى فيها آثار الموت في كل ما يحيط بها من ظلال، لكن هذه الصورة لا تحقق الأثر المرجو منها في النفوس إلا من خلال التداعيات التي تثيرها مفردة (الوصيد)، لأنها تفتح كوى النص على الصياغة القرآنية في قوله

تعالى : [67] "ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد ". ويبدو أن المفردة لا تستدعي النص الشعري لكونها دالاً معجميًا فحسب، بل لكونها أيضًا بنية قرآنية متكاملة يتم تشكيلها من جديد، وتبقى محملة بدلالات قصة أهل الكهف ذات الموروث المقدس في ذاكرة المؤمنين بالتوحيد القرآني في أصقاع المعمورة المختلفة.

وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر : [68]

كانوا أربعة بصاصين وجلادين :
عتلٌ منهدلُ السمنة يلمعُ سالفُه من تحت
الصلعة ...

يلاحظ للوهلة الأولى أن مفردة (عتل) هي التي تشكل الثقل الدلالي لرسم صورة أحد البصاصين. وكما يبدو فقد تجسدت في بنيتها الإفرادية المعجمية معاني الغلظة والعنف والجفوة، وهي صفات جسدتها الآيات القرآنية لإبراز الشخصية الفاسدة غير السوية، كما نلاحظ في قوله تعالى: [69] "ولا تُطعْ كلَّ حلاّفٍ مهينٍ، همّازٍ مشاء بنميم، مناع للخير معتد أثيم عتلٍّ بعد ذلك زنيم". فقد اقترنت صفة الدّعي الزنيم بالغلظة لإتمام حالة الكره والبغض لهذه الشخصية.

ولعل الإيقاع الصوتي للمفردة يشارك في تصوير أبعادها ؛ فعندما نقرأ النص الشعري تلفت انتباهنا لتصور ضخامة هذا العتل من خلال بنية حروف الكلمة وما تشيعه من أصوات مثيرة ربما ترتبط بجهورة اللام، وخصوصًا أنها جاءت لامًا مغلّظة ومشدّدة[70]، على الرغم من أنها تستخدم مرققة في أصلها اللغوي غالبًا. وكذلك العين التي تعد حرفًا مجهورًا تشارك في رسم صورة (العتل). أما ما يتوسط هذا البناء اللغوي للمفردة فهو صوت شديد مهموس أي (التاء) التي تصدر صوتًا انفجاريًا عند نطقها[71]. وقد خصّ الشاعر من بين البصاصين الجواسيس والجلادين، ذلك العتل فجعل غلظته متبوعة بصفة التهدّل، أي زيادة الضخامة التي لا تكون دلالة على العظمة أو البسطة في الجسم، وإنما هي زيادة التورم في تلك السمنة المترهلة.

وتستدعي نماذج أخرى من التناص التأمل في تركيب آية تفصح عنها، مع ضرورة الانزياح عن التركيب المصدري للقرآن وفق مقتضيات النص الشعري، كما يتبدى في قول الشاعر [72]:

صوت يتردد في أركان العالم :

ترفع في وجهي السيف ؟

وأنا أطعمتُكَ من جوع، آمنتُكَ من خوف.

لعل الأمر الذي يشفع لقبول هذا الادعاء أو الإيغال في المبالغة، الناجم عن تحول ضمير الغائب إلى المتكلم، يرجع إلى الوقاية الذكية من الوقوع في مأزق السؤال عن مرجعية الضمير في الجملتين الأخيرتين. فوقى نفسه بإسناد القول لمرجعية غائبة قد تعود إلى عالم غيبي في أركان العالم دلالة على القدرة العليّة التي لا تلتبس بالبشري. وقد يكون هذا مخالفاً في الظاهر من حيث المرجعية في صيغة الخطاب في الآيتين [73] : " فليعبدوا ربّ هذا البيت. الذي أطعمهم من جوع وأمنهم من خوف". ولكنه تطابق دلالي مع الآية من جهة إقرار الحقيقة التي لا تشوبها شائبة في القدرة الإلهية على توفير الأمن والرزق للإنسان، أو المجتمع المكي آنذاك.

وتفصح مواقع عديدة عن مصادرها القرآنية بيسر وسهولة وتقود القارئ إليها، كما في المحاولة الآتية:[74]

وتطرحين فينسلخ النهار من الليل وينفلق النوى

ويخرج الحيّ من الميت

إذ يكشف هذا المقطع عن قوله تعالى [75] : "وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون"، وقوله: [76] "وتخرج الحي من الميت". وقوله: [77] "إن الله فالق الحب والنوى يخرج الحي من الميت". وهو إخراج يعني القدرة على خلق الحياة وتكوينها في الحب والنوى والأشياء الأخرى، وقد اعتمد الشاعر على دلالات القدرة الباهرة بأمرين معجزين: الأول شبه فيه إزالة النهار من الليل بسلخ جلد الشاه، واستعير ذلك لإزالة الضوء، والثاني إخراج الحي من الميت دلالة على قدرته تعالى على الأفعال العظيمة.[78] ولكن الأمر الأهم هنا بالنسبة للمقطع هو توظيف هذه الآيات المعجزات بالاعتماد على دلالة القدرة

واستعارتها وإسنادها إلى مرجع غامض يومئ إلى الأرض بوصفها رمزًا للأمومة والعطاء والقدرة أيضًا، وذلك من وحي سياق القصيدة الذي يشكل أيقونات أربع هي: 1)الميلاد والتكاثر، 2) الطين، 3) زواج العناصر على الأرض، 4) تفوق النهار على الليل[79]، وكلها تدور حول ثنائية الميلاد/العقم، أو النور/الظلمة.

ويقول الشاعر: [80]

هل باخع نفسك المستهامة في زجل النّيب والطلل
المتهوس بالراحلين
عليهم – تفيض عيونك ... تبيضُ ... يا أسفا

يتداخل هذا المقطع مع الآية [81] "فلعلك باخع نفسك على آثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفاً". والآية [82] "وتولى عنهم وقال يا أسفا على يوسف وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم". فيصدّر تعبيره الشعري بالاستفهام بـ (هل) التي تختص بالسؤال عن الحكم الذي تتضمنه الجملة ذاتها، ويجعله قائمًا لتصوير حالة إنسانية في غاية الوجد والحزن الشديد المؤدي إلى بياض سواد العين أو العمى وكف البصر، أو حتى الموت كمدًا على فراق الحبيب، وهي حالة متعلقة بيعقوب عليه السلام الذي ابيضت عيناه حزنًا على ولده يوسف عليه السلام. أما الأولى فمتعلقة بالنبي الكريم في حزنه على قومه، لأنهم لم يشرح الله قلوبهم للإيمان.

أما قول الشاعر [83]:

المسافات معجونة بالقرابين
والأرض وردة الدهان.

فهو تحويل للدلالة الأولى القرآنية من السماء إلى الأرض، مع فارق آخر في بنية التعبير القرآني وهو الاعتماد على التشبيه في الآية [84]: "فإذا انشقت السماء فكانت وردة كالدِّهان". فالأديم الأحمر أصبح عنصرًا أرضيًا بعد أن كان مشبهاً به لحالة السماء المرعبة. وأما قوله[85]:

وأنت ترقب الأرض ذات الصّدع والسماء
ذات الرجع

فيقوم على تطابق الدلالة مع الآيتين [86]: "والسماء ذات الرجع والأرض ذات الصدع" اللتين تصوران حالة الأرض وما تتصدع عنه أو ما تتبثق عنه من النبات والعيون، وحالة السماء أو السحاب الذي يحمل الماء ثم يرجعه إلى الأرض[87].

وتكاد الاقتباسات المباشرة تكون نادرة، ويعمد فيها الشاعر إلى وضعها بين علامتي تنصيص مثل قوله: [88]

"واتبع الذين ظلموا ما أترفوا فيه وكانوا مجرمين

وما كان ربك ليهلك القرى بظلم وأهلها مصلحون"

وهما آيتان من سورة هود [89]. وقوله : [90] "والتفت الساق بالساق" مقتبس مباشرة من سورة القيامة [91].

وبعد هذا التطواف في مظان القرآن الكريم يتبين أنه المصدر الأول والمنهل العظيم الذي نبعت من فيضه التراكيب والسياقات المختلفة في شعر عفيفي مطر، مما يؤكد أن الشاعر تداخلت نصوصه مع القرآن بما يفوق أي مصدر شعري أو ثقافي آخر. وقد أحصينا كل مظان التناص الشعري مع القرآن الكريم وآياته الكريمة في هذا الجدول زيادة في الفائدة :

جدول شامل مظان التناص مع القرآن الكريم

الأعمال والديوان	الصفحة	السورة والآية
من مجمرة البدايات ديوان من مجمرة البدايات	--	- -
ديوان الجوع والقمر	145	الصافات /62. الدخان/42 -46
	206	مريم/24
	233	مريم/5
	244	البقرة /178 -179
ديوان من دفتر الصمت	328	التوبة 25، 118
ديوان من حوارات الصاعقة	356	طه/18
	361	الصافات/62

ديوان يتحدث الطمي	374	الكهف/18
ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي ديوان ملامح	82.79.75	القدر/5
ديوان رسوم على قشرة الليل	- -	- -
ديوان كتاب الأرض والدم	277	الملك 3/ البقرة 29 / فصلت 11
	343	الأنعام /75
	370	الفاتحة1 -7
	372	الفلق/1
ديوان شهادة البكاء في زمن الضحك	375	قريش/4
احتفالات المومياء المتوحشة ديوان والنهر يلبس الأقنعة	22	البقرة /19 الرعد/17
	36	عبس/25 -31
	37	يوسف/36 -41 آل عمران/49
	43	يوسف/93
	45	يوسف/93
	57	القمر/1
	71	هود/116 -117
	73	النمل/34
	75	الفرقان/53
	79	الكهف/79
	80	الشمس/13 -19 النمل/34
	86	الكهف/109
	89	المائدة/114
	100	يونس/24
	102	الإسراء/13

	103	الشمس/13 -15
	109	الشمس/13
	110	يونس/24
	114	الأعراف/54
	130	البقرة/255
ديوان رباعية الفرح	137	البقرة/223 طه/20
	143	الحاقة/7
	147	مريم/4
	149	الحج/73
	150	الحج/73
	154	النور/39 -40
	154	فصلت/53
	154	النبأ/1 -3
	155	القصص/58
	155	النحل/26
	155	التوبة/40
	156	الأنفال/35
	156	التوبة/42
	157	مريم/4
	161	الضحى/1 -3
	162	المعا رج/37
	194	يس/37
	198	الزّمر/68
	199	العاديات/1 -3
	205	الضحى/1
	216	الطارق/6 -9

	238	ص/20
	240	العاديات/3 المعا رج/8 فاطر/9 يس/51
	248	الرحمن /37
ديوان أنت واحدها	249	الملك/15
	253	النساء/97
	262	آل عمران/14
	265	التوبة/2
	263	البقرة/74
	264	إبراهيم/37
	268	الدخان/40
	293292	العلق/19
	294	العلق/19
	295	النمل/18
	299	الكهف/6 يونس/81
	300299	يوسف/84
	309308	الطارق/11 -14
	310	الطارق/15 -17 الأنفال/30
	315	الزّمر/67 الملك/3 الأنبياء/104
	317	الرحمن/33
	319	الأنبياء/104

	324	ق/22
	333	القيامة/29 النازعات/30
	335	المائدة/90
	336	البقرة/223
	338	المائدة/90
	339	قريش/2 -3
	340	الفيل/3 -5 الزلزلة/1
	344	البقرة/144
	341	المائدة/90
	346	البقرة/68
	348	طه/5
	362360	العلق/16 -19
	349	التوبة/118،25
ديوان فاصلة إيقاعات النمل	400	الزلزلة/1 -2
	438	الرحمن/37
	446	البقرة/68
	448	النمل/34
ديوان احتفاليات المومياء المتوحشة	460	القلم/13
	462	القارعة/5
	463	الصافات/48 -49
ديوان احتفاليات المومياء المتوحشة	468	القارعة/5
	474	الكهف/18
	524522	الكهف/18

التراث الصوفي:

يعد هذا المنبع من التراث معينًا ثرًا للثقافة العربية الإسلامية، ومصدرًا معرفيًا يتسم بالغموض والفرادة معًا؛ وقد بلغت أهميته شأنًا مرموقًا لدى شعراء الحداثة المعاصرين بصفة خاصة من أمثال أدونيس والبياتي وعبد الصبور وغيرهم [92]. ويبدو أن الحداثة من منظور هؤلاء الشعراء الرواد قد توثقت عراها، وامتدت جذورها في عمق التجربة الإنسانية بعدما اتصلت بمصادر معرفية مختلفة كالميثولوجيا والثيولوجيا (اللاهوت) والتصوف الإسلامي في تجاربه الباهرة على المستوى الفلسفي الكوني والروحي معًا.[93] وتكشف قراءة حقل التناص في شعر عفيفي مطر عن اطلاعه الواسع على هذا المنبع التراثي واتصاله الوثيق به، وخصوصًا إنتاج محيي الدين بن عربي في الفتوحات المكية، والنّفري في المواقف والمخاطبات، وهما مصدران لإشعاع الفكر الصوفي على مدى أجيال مديدة.

وبداية لا بد أن نعترف بصعوبة ارتياد هذا المسلك الذي يبحث في الأصول المعرفية وتأثيرها على بنية الشعر، وتوظيف الشاعر لها إذا كان الأمر يتعلق بالنصوص الفلسفية الصوفية، ومصطلحاتها المعقدة التي تحتاج إلى عمق الفهم والتفسير، وتبيان دلالات الغوامض والرموز الموغلة في التعقيد.

وإذا ما بدأنا بالنصوص المتداخلة مع مواقف النّفري ومخاطباته وجدناها تضيف طبقات من الغموض الشعري على هذه النصوص ومصطلحاتها التي نرى ضرورة الوقوف قليلاً حول ثلاثة مصطلحات أساسية منها قبل الولوج في عمق التناص معها. المصطلح الأول يتعلق بصلب فكر النفري وآفاق فلسفته، وهو ما يدعوه بالموقف. وهو يدل على حال التوقف بين المقامين لقضاء ما بقي عليه من الأول والتهيؤ لما يرتقي إليه بآداب الثاني. وبهذا المعنى يدل على الحَبْسَة بين مقامين لاستيفاء ضرورات المقام، وكأنه في حالة تجاذب بينهما.[94] والثاني المقام، وهو ما يقوم به العبد في الأوقات مثل مقام الصابرين والمتوكلين، ويتوصل إليه بالمكابدة والمشقة والتكاليف القاسية، ويشبه موضع الإقامة عند ذلك.[95] أما الثالث فهو المخاطبات. ومخاطبات الله تعالى للنفري هي مجرد سياحة وجدانية رمزية تأملها النّفري بوجدانه وعاشها في تأملاته.[96] فإذا كانت

المواقف تبدأ بعبارة (أوقفني وقال لي)، فإن المخاطبات تبدأ بـ (يا عبد)، وهاتان بنيتان أساسيتان في الخطاب الصوفي في الكتاب.

وقد بلغت المواقف في القسم الأول من الكتاب ثمانية وسبعين موقفاً، بينما ضمت المخاطبات سبعًا وخمسين مخاطبة، ولأهمية هذين الدالين (المواقف/المخاطبات) جعلهما النّفري يشكلان البنية الكلية للعنوان في صيغة الجمع، فأحدهما بني على جمع التكسير، والآخر على جمع التأنيث، مما قد يشير إلى أن هذه النصوص لابد أن تكون ذات بعد ثنائي أو أكثر في دلالتها ورمزيتها. ووفقًا للمتناصات الشعرية المتوفرة لدينا نلتقي بقول الشاعر: (97)

أنا مليّلُ الليل، ومنهرُ النهار، أَفَلَ الليلُ
وطلع وجه السّحر وقام الفجر على الساق
أربط المنطقة فينعقد كل شيء، وألبس درعي
ولأمتي فتستيقظ الأرضُ، وألبس البرقع
ولا أكشفه

ولاشك أن التعرف على هوية المصدر الصوفي الخاص بالنفّري والاهتداء إليه لاستخراجه عبر قراءة أفقية، ثم الدخول معه في قراءة رأسية معمقة، يحتاج إلى بحث وتنقيب في مصادر عديدة. وعلى هذا المستوى نجد أن هذا المقطع الشعري ينبني على عبارات مرجعها إلى الموقف الثالث والعشرين (موقف وأحلّ المنطقة) من المواقف والمخاطبات (98)، انتقاها الشاعر في إطار الحقائق الواردة في الموقف بغية احتضانها في تناصه بطريقة تعيد إنتاجها وفقًا لمعطيات التجربة الشعرية. فالجملة الأولى مثلاً من المقطع الشعري تأتي خاتمة النص في الموقف المذكور. وقد تعمد الشاعر استبعاد اللازمة البنيوية في سياق المواقف، وهي " أوقفني وقال لي"، والجملة المتناسلة منها "قال لي" التي تسند القول للغائب في الخطاب الصوفي، وتتصدر العبارات والفقرات المتفرعة من جذر الموقف ذاته، كما أنها تشير بوجه من الوجوه إلى طابع الخطاب الموجّه بين مرسل غائب، ومرسل إليه متلق حاضر في النص. وهذا المتلقي في حقيقة الأمر هو المنشئ الأول ذاته والمتلقي الأول أيضًا لكونه النفري. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الخطاب في

ظل اللازمة البنيوية يغدو ذا طبيعة تنفتح آفاقها أمام المبدعين والمتلقين، وكل من يتصدى لهذه العملية إلى حد لا ينتهي من التلقي ومحاولة الإبداع من جديد وفقًا لمبادئ التناص في الشعر، أو الكتابة الأدبية. وعلى الرغم من ذلك يمكن تفسير غياب تلك اللازمة عن السياق الشعري، بتناول الشاعر لمعطيات تجربة النفري ببعديها الرمزي والتعبيري على أساس أنها غدت من الحقائق التي يمكن الاتصال بها أو التعامل معها من قناة البعد الإنساني وعمومية التجربة.

ويبدو أن التناص الشعري يتحقق من خلال مفارقته للمصدر في أحوال كثيرة ومستويات عديدة، قد تتكشف بعضها وتختفي أخرى. وإذا كان نص النفري يقوم على سمة أسلوبية تبرز في تقابل غياب الليل وحضور ضده، فإن طبيعة التناص تميل إلى التناظر وتقوم على التقابل بين الأشياء، خاصة إذا ما نظرنا إلى أن الدوال في النص لا تتوقف معانيها عند المستوى المعجمي، فالليل الذي يقابل النهار ويخالفه لا يرتبط فقط بتلك الظلمة أو العتمة، بل قد يتعدى ذلك إلى الإشارة للجهل أو الغياب أو حتى نقيض الحياة في توازٍ دائم مع النهار الذي لا يتوقف هو الآخر عند المعنى المتداول له، بل قد يمتد إلى دلالة النورانية والمعرفة الروحية أو الحقيقة الساطعة. أما الأفول كحقيقة مرتبطة بالبحث في التصور الصوفي، وكدالٍ أولاً، فإنه يدعم صور التناظر بإشاعته معنى الغياب، ومقابلته لدال آخر هو (الطلوع) من خلال ربطهما معًا في تركيب أسلوب العطف الذي يقتضي إشراك المعطوف مع المعطوف عليه في الإعراب والحكم، والذي يقتضي أيضًا إشراك الجملة الثانية مع الأولى في موجبات تركيبها بالعاطف الرابط بينهما [99]، ويربط كذلك بين سلسلة الجمل المتعاطفة، بحيث نرى انبناء هذه الجمل على الأصل، وهذا الأصل في التقدير النحوي هو المعطوف عليه. فمثال عطف جملة على أخرى في مقطع التناص قول الشاعر: "أنا مليل الليل، ومنهّر النهار". ومثال عطف أكثر من جملة قوله: "أفل الليل وطلع وجه السحر وقام الفجر على الساق".

وقد تطلب أسلوب العطف الواو دون سائر الحروف، لأنها تفيد مع الإشراك معاني أُخرى، غير أن معناها الأصلي الذي تفيده هو الإشراك. "ولا يُتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه." [100] وجملة الأمر أنها لا تجيء على أساس المناسبة بين المشتركات في اللغة المعيارية، حتى يكون المعنى في الجملة المعطوفة

مناسبًا للمعنى في المعطوف عليها، وحتى تحقق فائدة التضام الذي يكون في تعلق الجملة بأخرى، واقتضاء الحديث في الثانية أو الثالثة لما سبقها.[101]

وإذا ما تأملنا الجمل الثلاث في مثال العطف الممتد سنجد أن الواو تحقق معنى الجمع بقوة وظهور بادٍ، كما يزداد الاقتران ضرورة، حتى لا يمكن تقدير معنى منفرد خاص في المعطوف بمعزل عن المعطوف عليه. وفي عمق ذلك يتبدّي معنى خفي هو معنى التناظر بين (مليّل) و(منهّر)، وما ذكرنا سابقاً بين الليل والنهار، والأفول والطلوع.

وإذا كان عنوان الموقف (موقف وأحلّ المنطقة) في نص النفري يختزل في بنيته دلالة (الإطلاق) الذي يستدعي ضده (التقييد)، أو حتى التحليل بمعناه الشرعي، أي جعل الأمر مباحًا حلالاً، وما يستدعيه من التحريم السابق عليه، فإن ذلك قد استحال في بنية النص الشعري إلى النقيض. ووجه ذلك يمكن تأمله بعد إثبات نص النّفريّ:[102] "وقال لي أفل وجه الليل وطلع وجه السَّحر وقام الفجر على الساق (...) وأحلُّ المنطقة فينتشر كل شيء وأنزع درعي ولأمتي فتسقط الحرب وأكشف البرقع ولا ألبسه (...) وقال لي آليت لا يجدني طالب إلا في الصلاة، وأنا مليّل الليل ومنهّر النهار".

فالشاعر يصدِّر مقطعه الشعري بضمير الأنا الخاص بالمفرد الذي يقف مقابل ضمير الجماعة، ويرتكز على صيغة المبالغة (مليل -منهر) التي تكاد تكون من صنيع إبداع النفري وحده، ويجعل بنية المقطع قائمة على خصوصية (ذات) المتكلم وفرادتها، بحيث تكون المحرك الرئيسي لفاعلية التناص التي تبدو في تحولات الدلالة والتعبير إلى النقيض، فبينما نستشعر مؤشرات الدلالة الإيجابية في أفعال النص الصوفي خاصة (أحلّ) و(أنزع) و(أكشف)، نجد مركز الثقل الدلالي في المقطع الشعري متمثلاً في الفعل (أربط) الذي يجعل الخطاب محوراً مضاداً مصحوباً بدلالة الزهو والاقتدار مقابل (أحل)، حيث الاتجاه الدلالي نحو الحرية والانطلاق. وعلى نحو آخر تبرز المخالفة في تركيب الأفعال وتعاقبها وتضمنها للسببية كما يبدو من أسلوب العطف بالفاء هذه المرة في الجملة الثالثة من المقطع ذاته. ووجه ذلك أن الانتشار يأتي عقب الحل الذي هو سبب له، وأن نزع الدرع واللأمة، وهي من مستلزمات الدرع سبب مقدم يعقبه سقوط خيار الحرب، هذه الدلالة تنقلب إلى الضد حينما تتحول في التناص إلى أن يكون العقد مسببًا بالربط ونتيجة حتمية له، أو أن يكون الربط سببًا في عقد كل شيء وفقًا لما يدل

عليه حرف الفاء. وكذا الأمر في استيقاظ الأرض الذي هو نتيجة للبس الدرع. وأخيرًا تأتي دلالة النفي والتضاد من خلال الجملتين الأخيرتين في شاهد التناص ؛ فالنفري يبتغي تأكيد دلالة الكشف مع نفي دلالة الفعل (ألبس) وحدوثه بحرف النفي المتداول (لا)، بينما يقف الشاعر موقفًا مخالفًا لذلك، فيؤكد دلالة الفعل (ألبس) وينفي دلالة الفعل (أكشف) بذات حرف النفي (لا)، وفي ذلك دلالة على أن الشاعر أراد تبيان أن سياسة التناص تقوم لديه من واقع اللغة نفسها، حيث تلتقي كل وجوه الإبداع الشعري والفلسفي.

وكما كان التناص السابق مبنّياً على دلالة التخالف، فهناك متناصات مبنية على التآلف وتعضيد دلالات النص وتقويتها وتحريك البعد الكوني في أعماق التجربة الإنسانية. يقول الشاعر:(103)

وأرى في جسدينا صخب الحلم القديم
(أيتها النائمة هلمي فاستيقظي وأبشري
فقد أنزلت المائدة ونبعث عليها عيون الطعام
والشراب وسوف يأتونك فيروْني عن يمينكِ
وشمالِكِ ويكونون أعوانك ويغلبون
لأن الذي يقاتلهم يقاتلني وأنا الغلوب
فُتحتِ الأبواب عليك
فتزيني وزيني الشعوب ببهائي..)

فما بين المعقوفتين مقتبس من المخاطبة الأخيرة من مخاطبات النفري، وهي بعنوان (مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت رقم57). والجدير بالذكر أن هذه المخاطبة ليست كأخواتها، بحيث تفُتتح باللازمة الخاصة بالمخاطبات وهي (يا عبد)، بل تُفتتح بلازمة المواقف التي ذكرنا. يقول النّفريّ:(104) "أيتها النائمة هلمي فاستيقظي وأبشري فقد أُنزلت المائدة ونبعت عليها عيون الطعام والشراب، وسوف يأتوني فيروْني عن يمينك وشمالك ويكونون أعوانك ويغلبون، لأن الذي يقاتلهم يقاتلني وأنا الغلوب، (...) فتزيني وزيني الشعوب ببهائي ...". وعلى الرغم من تطابق الاقتباس مع المخاطبة، فإن النص

الشعري يحيل هذه التجربة الصوفية وينقلها من بعدها المجرد والرمزي الوجداني إلى بعد رمزي شعري نابض عبر الإطار الحلمي، فتلتقي الرؤية المعاصرة التي تشبه النبوءة المقلوبة المرتدة للماضي، بالتصور الصوفي ذي البعد الكوني، فيما يمكن الادعاء أنه مقابلة بين الماضي والحاضر أو بين الروح والجسد، وقد تحول إلى حنين توّاق للماضي هروبًا من الراهن.

وفي قصيدة (حلم تحت شجرة النهر) يقول الشاعر:[105]

وقال " النهر" لي :
(انصب لي الأسرّة وافرش لي الأرض بالعمارة
وارفع الستور المسبلة لموافاتي فإني أخرج
وأصحابي معي أرفع صوتي وتنبتُ شجرة
الغنى في الأرض ويكون حكمي وحدي،
ذلك على المعيار يكون
وذلك الذي أريد.)

أما فقرة المخاطبات فيقول فيها النّفريّ:[106] "وقال لي انصب لي الأسرة وافرش لي الأرض بالعمارة وارفع الستور المسبلة لموافاتي، فإني أخرج وأصحابي معي وأرفع صوتي وتأتي الرعاة فيسترعوني فأحفظهم، وتنزل البركة وتنبت شجرة الغنى في الأرض ويكون حكمي وحدي، ذلك على المعيار يكون وذلك الذي أريد."

ما يمكن ملاحظته من مفارقات ومتطابقات بين النصين قد يكون كثيراً، ولكن بعضاً منها لاشك أنه يرتبط بالمسند إليه وصورته المجازية في التناص، وخلوّ نص النفري منها. فقد أعلمنا أئمة العلم أن طريقة المجاز والاتساع في اللغة تجري في أحد ضروبها على إسناد أحكام معينة للألفاظ وهو ما أسموه المجاز الحكمي[107] الذي يكون الاعتبار فيه لإسناد المعنى عبر التجاوز والانتقال إلى الفعل الموجود في الكلام. وهذا ما نستبينه من المجاز في جعل (قال) فعلاً للنهر، بحيث يتصور الباحث طبيعة الإسناد الواقعة في ادعاء حكم القول للنهر، وهي علاقة مجازية تؤدي بنا إلى تخيل طبيعة مخصوصة للنهر. وعلى الرغم من أن الاقتباس يشير بقوة إلى طبيعة التناص الدالة

على التآلف والتطابق، إلا أن النص الشعري يتعامل مع النصوص على أساس إعادة إنتاجها وتصييرها إلى بعد جديد. فعندما نرى الاقتباس متطابقا كما في قول الشاعر:[108]

العلم المستقر هو الجهل المستقر

ونتفحص المرجع الصوفي، فنتبين أن التناص أبعد ما يكون عن عملية اجترار المخزون الثقافي عن طريق الذاكرة أو الوعي الفردي، بل إن الدعوة التي يحاول النص الشعري بثها هي قراءة جديدة للمصدر القديم أو التراث بوجه عام، والرسالة التي يحملها ذات مؤشر نوعي يتجه نحو التحريض على قراءة المحو من صفحة الوجود، وإعادة الاتصال بالمجردات النابعة من التأمل والتفكير في الوجود الميتافيزيقي. والتناص مع مقولة النفري [109]: "وقال لي العلم المستقر هو الجهل المستقر"، يدخل في إطار عملية تغيير ضرورية يتطلبها هدف إحياء هذه المقولة وبعثها في الثقافة المعاصرة، كما يتطلبها إنتاج جماليات الشعر أولاً وقبل كل شيء. فالتعبير يطال مرجع القول على مستوى الكلام باستثناء جملة (وقال لي) في النص المصدري. ولعل الاهتمام الأول للتناص منصبّ على الثنائية الشاملة لوجود الحياة كما يمثلها دال (العلم) ودال (الجهل)، وهما جوهر أيقوني في بعض الفلسفات التي تقسّم الوجود إلى مبدأ تكويني يتمثل في النور والظلمة، وهي فلسفة أقدم من التصوف، حيث ترجع إلى مذهب الثويين [110]

وقد تنبعث دلالة التناص من خلال مفردات محددة هي التي تمنح التناص أبعاده وتشارك في تركيبه الجمالي. وهذا ما يتحقق بخصوص مفردة (الهدم) في المقطع الشعري الآتي:[111]

اهدموا واهدموا واهدموا
نفخ الله في جسد الشعب لما استوى فوق عرش المجاعات
(...)
اهدموا واهدموا
فالشواديف شاهدة والسواقي رسائل مطوية
حملتها إلينا المواويل من قرية الأهل
خاتمها وردة للصراخ.

فمفردة (الهدم) ليست مجرد مفردة لغوية، بل إنها تشكل بنية شعرية بما تشيعه من دلالة تسيطر على المقطع، وبما تحمله من موروث فلسفي مستمد من نصوص متعددة في (المواقف والمخاطبات)، وهي على النحو الآتي :

1. "وقال لي لو جاءك في رؤيتي هدم السماوات والأرض ما تزايلت ولو طار بك في غربتي طائر بسرك ما ثبت."[112]
2. "فلا تخرج من مقامك ولو هدمت كل كون بيني وبينك فألحقك بالهدم."[113]
3. "يا عبد اهدم مابنيته بيدك قبل أن أهدمه بيدي".[114]
4. "يا عبد إذا رأيتني فاهدم أوطارك وأخطارك فوعزتي لا يزول الخطر حتى يزول الوطر".[115]

ويبدو أن (الهدم) الذي يعني إزالة المحسوسات والظواهر ينقل الحقائق إلى عالم باطني لا يأبه بالماديات كحقائق كونية أو مرئيات يحددها عالم الطبيعة، بل إن هذا العالم يقوّض هذه المظاهر ويلغيها تمامًا ويعتد بالحقيقة الرؤيوية للعارفين. فالعالم في الفلسفة الصوفية عالمان : ظاهري تتعين فيه المحسوسات في إطار الطبيعة والحياة وهو زائل فانٍ، وباطني ينتج الحقيقة الأبدية. وقد امتد ذلك إلى عقيدة أشمل تقوم على حقيقة التبصر والحدس كقوة هائلة في الإنسان، وإلغاء المعرفة العقلية ونزعتها المنطقية، والاعتماد الكلي على منتجات الوجدان والروح. فالمظاهر آيات الفناء والخداع مجردة عن الحقيقة حتى الجسم الذي هو بمثابة الوعاء للروح. وفي الفلسفة الصوفية بعامة يُبتدأ بالمعارف المؤسسة على علم الباطن وهو العلم الحقيقي، فمعرفة أسرار الشعائر الدينية تتحقق من خلال ما تنتجه الروح والنفس.[116] إن النص الشعري ينبني على دلالة الهدم (الصوفي) وما يتعلق بها، بوصفها منهاجاً للتحولات لكي تتجاوز المادي إلى الروحي، والظاهر إلى الباطن، بحيث تبدو في إطار حقيقة عامة تؤكد أن الروح أعظم شأناً من الجسد وأبقى، لذلك فهي مستمدة من الله تعالى ذاته. وعلى مستوى شبكة العلاقات يمكن أن نرى بعض المتقابلات فيما يأتي :

الروح	⟷	الجسد
النفخ	⟷	الهدم
(إحياء)		(موت)
الله	⟷	الشعب
(الأزلي)		(الفاني)
الشواهد	⟷	المطويات
(الحضور)		(الغياب)

وهكذا يتضح أن التناص في تحول دائم، يعيد تشكيل مصادره ومكوناتها وعناصرها وفق التجربة الشعرية المسيطرة على العناصر جميعها.

والمصدر الثاني الذي يمثل القطب الرئيسي في التناص مع نصوص الفلسفة الصوفية، هو كتاب الفتوحات المكية للشيخ الأكبر ابن عربي، وخاصة الباب الثاني منه الذي أفرده لبسط نظريته العرفانية في الحرف [117]، وهي نظرية شرحها عبد الكريم الجيلي على أساس بيان المراد من الظرف والحرف، ثم انتقل إلى تفصيل الأطوار الثمانية للحروف، وأردفها بأطوار سبعة تبين كيفية تقلب الإنسان الكامل.[118] وبيّن الفروق بين الحرف الرقمي والحرف الروحي والحرف العيني الثبوتي. وهذا الباب عند الشيخ الأكبر من أكثر أبواب الفتوحات استطرادا وإيغالا في العلوم الباطنية المستورة.[119]

وحقيقة مصطلح الظرف في هذه الفلسفة تدل على المعاني الكمالية التي أُودعت في الحرف الذي يعني بدوره "الألوهية المفهومة عند إطلاق اسم الله".[120] ويُعرف الحرف بأنه الاسم والصفة الإلهية، وهو مستخرج من البسائط أي الأفلاك المكونة لمراتب الحروف وطبائعها التي تقابلها في الوجود. وقد قسّم الحروف حسب الحقائق عسيرة الإدراك، إلى أربع مراتب هي: [121]

1. حروف مرتبتها سبعة أفلاك وهي الألف والزاي واللام.
2. حروف مرتبتها ثمانية أفلاك وهي النون والصاد والضاد.
3. حروف مرتبتها تسعة أفلاك وهي العين والغين والسين والشين.

4. حروف مرتبتها عشرة أفلاك وهي بقية حروف المعجم التي سميت كذلك لأنها أعجمت على الناظر فيها.

وقد تشبثت العرفانية الصوفية عند ابن عربي وغيره بطابع التوازي والتقابل بين الأعداد والحروف على نحو رمزي، وهو طابع احتفى به الهرامسة، وأغرقت فيه الغنصوية عند الشيعة وعند غيرهم.[122] ولم تعد اللغة على هذا النحو في النظرية العرفانية مجرد أداة للتفكير والحوار، لأنها امتدت لأداء وظائف أخرى تتعلق بالأرواح وجلب المنافع [123]. واستنادًا لشرح الجيلي تم تصنيف أطوار الحروف الثمانية إلى حروف حقيقية وعالية وروحية وصورية ومعنوية وحسية ولفظية وخيالية على الوجه الذي يدل على أن العرفان الصوفي يمزج بين علم الحرف وعلوم أخرى كونية وثيولوجية خلطها الصوفيون مع الحديث عن مستويات الدلالة في علوم البلاغة واللغة والأصول.[124] وقد فُهم من رموز العرفانية أن الحرف تعبير عن الإنسان، وأن الظرف تعبير عن الألوهية. وكما يقول ابن عربي في تعبيره المشهور "كنّا حروفًا عاليات لم تقرأ". وفي مفتتح كلامه عن الحروف يقول: [125] "اعلم –وفقنا الله وإياكم - أن الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلّفون...". فعلم الحروف يكشف برمزيته وتعقيداته عن الكيفية التي ركّبت بها عرفانيات التصوف الإسلامي تصوراتها الكوسمولوجية (الكونية)، كما ينم عن اعتقاد عميق بخصائص الحروف وقواها المؤثرة مما نجد له جذوراً راسخة في السحر وما يتعلق به من طلمسات وتعاويذ.[126].

وإذا ما انتقلنا إلى مواطن القصائد التي تتداخل بعض مقاطعها مع نصوص نظرية الحرف في الفتوحات، وجدناها تتضمن حروفاً محددة ورد ذكرها في موقفين مختلفين، الأول في ديوان رباعيات الفرح، والثاني في ديوان احتفاليات المومياء. وهذا النص جاء في الديوان الأخير:[127]

أنت في زمن اغتصاب الشعر فاغتصب الولاية
واغتصب لغة العراك ونازل العشق العصيّ
وزاحم الميراث بالوراثة
قاف : آخر العشق وأول القتال

آخر الغرق وأول القراءة
تاء: طبقٌ للخبز وجفنه للدمع والدم
آخر السُّحت وأول التراب.
لام : صرخةٌ معقوفةٌ وجسد امرأة يتقبض
بالشهوة ورشاقة الطيران في الريح
وامتلاء الحمل وتحدّي الولادة.

قد يتبادر للقارئ للوهلة الأولى نفي العلاقة المرجعية لنصوص الفتوحات المتعلقة بنظرية الحروف، والادعاء أن هذا المقطع يحاول التعامل مع اللغة بمكوناتها الأولى، أي الحروف والأصوات، لورودها على شكلها المعجمي ؛ ولكن هذا الاحتمال غير وارد في شعر ذي عمق رمزي معقد، لأن هذه الحروف لا ينظر إليها على أنها أصوات، وإنما ينظر إليها في إطار رمزي تجاوزت فيه صورتها الأولى، ودخلت في تركيب شعري يحوّل العناصر إلى مكونات جديدة. فالقاف مثلاً في سياقها الشعري تعبّر عن حالات إنسانية ذات محمولات تفصح عن عشق يشتبك في حالة مضادة مع قتال بين الفرقاء أو الأعداء الألداء، غير أن هذا القتال يبدو نوعًا من العشق الذي يعظّم الذات وبطولاتها، في حين تومئ حالة الغرق إلى الاستغراق الكلي أو التلاشي. أما التاء فتتضمن بعض المتشابهات ظاهرياً مثل الطبق والجفنة والدمع والدم، لكن أعماق النص يمور بالمتضادات التي تتقابل، كما في الأول والآخر، والسُّحت وهو النزر القليل من المال الحرام، والتراب في دلالته على الكثرة والرحابة، والصرخة المفعمة بالألم ورغبة الجسد وشهوته، وكما في دلالة الريح على الدمار والعقم، ودلالة الحمل والولادة على الخصب والنماء. فضلاً عن ذلك فإن الشاعر يوافق بين الدلالة المتخيلة والرسم الشكلي لهذه الحروف لاستخراج دلالات جديدة تتمخض عن رمزية رسمها ؛ فعنق القاف يوحي بالمأزق المأزوم، وامتداد ذيلها على السطر يوحي بالامتداد اللامتناهي لمرحلة أخرى تؤدي إلى أزمة العشق. والتاء في رسمها تشابه الطبق والجفنة، واللام قد توحي بالصلب بصورة معكوسة. بالإضافة إلى تصدير المقطع بدال الاغتصاب وسيطرته على الجملة الشعرية الأولى، وتحول ذلك

إلى دلالة الولادة والامتلاء. أما ما يستدعيه هذا المقطع من الفتوحات فيقول فيه الشيخ الأكبر: [128]

القاف سر كماله في رأسه وعلوم أهل العرب مبدأ قُطرِهِ
والشرق يثنيه فيجهل غيبه في شطره وشهوده في شطرِهِ
فانظر إلى تعريقه كهلاله وانظر إلى شكل الرؤيس كبدرِهِ

ويكشف عن ماهية حرف القاف ويسنده إلى عالم الغيب والشهادة والجبروت أيضاً، ويجسده في طبع غير مألوف في هذا المقام، وهو طبع مستمد من عالم الميتافيزيقيا الأسطوري، حيث يجعل طبع الحرف من طبع الأمهات الأُول، كما أطلق عليهن في تفصيله الأشد غموضا[129]. ولعل هاته الأمهات يَعدْنَ إلى أصولهن الأسطورية التي تتمثل في الإلهات الأموميّة رموز الخصب والحياة في العقائد القديمة المختلفة، وهن عشتار وقيبالا وأفروديت وإيزيس وعنات. والأولى هي الأم الكبرى في الميثولوجيا البابلية، وهي رمز الخصب الكوني عندهم، والثانية مثل عشتار انتشرت عبادتها في آسيا الصغرى في القرن الثالث ق.م على وجه الخصوص، والثالثة أفروديت إلهة الحب والخصب عند اليونانيين، والرابعة إيزيس مثلهن في عقيدة المصريين القدماء. أما الخامسة عنات فهي رمز الخصب عند الكنعانين أو الفنيقيين.[130] ويقول الشيخ الأكبر في اللام[131]:

اللام للأزل السَّني الأقدس ومقامه الأعلى البهي الأنفسِ
مهما يقم تبدي المكوّنَ ذاته والعالم الكوني مهما يجلس
يعطيك روحا من ثلاث حقائق يمشي ويرفل في ثياب السندسِ

أما التاء فيقول فيه : [132]

التاء يظهرُ أحياناً ويستتر فحظه من وجود القوم تلوينُ
يبدو فيظهر من أسراره عجبًا وملكه اللوح والأقلام والنونُ

ويسند مكوناته إلى عالم الغيب والجبروت، ويجعل طبائعه من قبيل البرودة واليبوسة ويذكر أن عنصره الأول من التراب[133]. وهذا يذكرنا على الدوام بالمبدأ الأول لتصوره الحروف بأنها أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون. وقد ارتبط ذلك بالحقيقة

الباطنية التي يعتمد عليها الصوفيون في رؤيتهم الكونية للحياة، بحيث يجعلون هذه الحروف مدارات كونية وعوالم من الأسرار تمتزج فيها طبائع وحقائق غريبة مثيرة للجدل ؛ فالطاء مثلاً من الحروف التي خصها الشيخ الأكبر بخمسة أسرار هي : تجسيد حقيقة الملك، والترميز إلى الحق في الخلق، ونيابة الأسرار، والأنوار المتمخضة عن النار والإنسان. يقول في ذلك :[134]

في الطاء خمسة أسرار مخبأة	منها : حقيقة عين الملك في الملكِ
والحق في الخلق والأسرار نائبة	والنور في النار والإنسان في المَلَكِ

ويقول في حرف الميم وقرينه النون :[135]

الميم كالنون إن حققت سرهما	في غاية الكون عيناً والبدايات
فالنون للحق والميم الكريمة لي	بدء لبدء وغايـات لغايـــات
فبرزخ النون روح في معارفه	وبرزخ الميم ربٌ في البريات

وكما يبدو فإن الشاعر يعيد ترتيب الموجودات وصياغتها وفق ترميز جديد للحروف بحيث يُبرز هويته الفنية الأصيلة، وانتماءه للتراث الفكري والفلسفي من خلال الانفتاح على مخزونات تراثنا فيقول:[136]

فقرأت في أطرافه أسماء آبائي وعنواني :
ميم : يد مغلولة في طميها الواري
والزند في بازلته العاري
أوتاد نار السّقط في
كهف البلاد المعتم الهاري

إننا نرى تحول دلالة الحروف في التناص إلى أفق عريض مطل على التراث الفلسفي والشعري برموزه القديمة في مواجهة الحاضر المتجهم بالجهل، ويعاود الشاعر الاعتماد على رمزية شكل الحرف بالاستناد إلى حركته ورسمه، فالميم تشابه صورته الكتابية قبضة اليد في جزء منه، بينما تدل استقامة العمود فيه على عنصرين هامين لتحقيق دلالة النهوض وعلو الهمة والقوة، كما يتبدى ذلك في الصخر والنار. وعلى الطريقة الاستعارية، وبالمنهج التناصي ذاته، يكون حرف الطاء عنقاء جمعت أصماغها

وأحطابها، لتحرق نفسها وتعود من جديد في دورة زمنية تمثل طبيعة الحياة ودوراتها المستمرة. وقد قُدّم الراء برسم يشاكل الوشم في قدرة شعرية فذة على تجميع العناصر المتباعدة في المألوف وصهرها في عمق النص لتقارب بين الوشم والسهد، والمهماز في الأفق، والينبوع المتدفق، والدموع في المآقي، وكلها تغدو رموزاً في إطار الحرف الكوني. يقول شاعرنا:(137)

والطــاء : عــنقاء انــتظار لبّـثها في
زمـان القـش والأحطـاب تـأويلاتُ مـا
خطـته في رقّ الوصـايا مهـرةُ الـنار
والـراء : وشـم السنبك المفطـور مـن
سـهد الـرّباط الـصعب في لـيل الـثغور
القـوس في الـشّد، الهـلال الفـضة،
المهمـاز بـين الأفـق والينـبوع، دمـع
جمرة ما بين أجفاني.

وهكذا تتعمق الرؤية الشعرية باتصالها بفلسفة أقطاب الصوفية، بأكثر من وشيجة بنيوية، عبر التناص الذي يكفل للقصيدة بعدًا منفتحًا على الأفق الكوني والإنساني معاً.

الشعر القديم

تنوع التناص مع الموروث الشعري القديم بأطيافه المختلفة وأشكاله المتعددة ليدل على أن التناص يغدو لوحات منمنمة من الفن الشعري لآباء شعريين من السلف مثل: عنترة ولبيد والحطيئة وذي الإصبع العدواني، وشاعر الأندلس ابن الخطيب وغيرهم ممن يشكلون قوس الشعر العربي بين القصيدة الكلاسيكية والموشحة الأندلسية.

وقد دلّت مؤشرات التناص وقرائنه في أحيان قليلة على مظان النصوص الغائبة، وفي أحيان كثيرة طُمست هذه المؤشرات وبقيت ملامح التراكيب والأبنية الشعرية ذات الأصول القديمة شاهدًا يحتاج إلى تطواف في مخزون الموروث الشعري، لكن بعضها كان قريب المأخذ لشهرته كما نرى في التناص مع معلقة عنترة وصيغتها الشهيرة :(138)

هل غادر الشعراءُ من متردّمِ　　　　أم هل عرفْتَ الدار بعد توهُّمِ

ولعل هذا البيت كان أول سؤال يطرح شكوى شاعر حول إشكالية الإبداع، ويحمل في ثناياه همزًا ونكرانًا للتقليد وجمود المحاكاة العقيمة ظل صداه على مدى أجيال الشعراء المتعاقبة، حتى شاعرنا الذي عاود طرح هذا السؤال، بحيث يبتلع التناص لديه معلقة عنترة وما جاءت به من شكوى أبدية. يقول [139] :

أشعلْ في رماد الأنجم المنكدرة
شمس قطعانك – هل غادرت من متردّمِ الأهوال ؟!
واخرجْ للندى والعشب
أضيافك في صحوة هذا الصباح يأتون

فالشاعر هنا يصرف وجهة الخطاب إلى المفرد، الذات الثانية المنفصلة عنه، بحيث تبرز المفارقة في تحول السؤال المطروح على الأجيال إلى صيغة الإفراد حول تجاوز الأهوال مداها، وضرورة الانبثاق من محارقها في ميلاد جديد يرتبط بالندى والعشب وصحوة الصباح. أما مفردة (المتردم) ذات الثقل التناصي والارتباط الوثيق بعناصر الطلل والديار في المقدمة الطللية القديمة، فتستحيل إلى عنصر جديد في إطار الميلاد من الليل لاستقبال حياة متوهجة بالصباح والأضياف. وتتكرر هذه المفردة في موقع آخر يشير إلى العلاقة الحتمية بين الجديد والقديم بمعنى تراكم خبرات الشعر وتجارب الحياة من السابق إلى اللاحق بشروط الجدّة والخروج من التقليد بتجديد أعراف الفن الشعري والإضافة إلى إبداعاته. يقول عفيفي مطر[140] :

وفي الامتلاء بالجرأة المتوهجة على قول
ما قيل مجدداً
وضرب الخيمة في متردّم القصيدة
وبادية الحداء.

أما التناص مع معلقة لبيد فقد كان عبر مفردات محددة ارتبطت بلغة الجاهليين تعبيراً عن رؤيتهم للكون والحياة ومتغيرات الزمن. فعندما يقول الشاعر:[141]

وأنت في ألفية الأرق المنوّم لست تسمع
غير نزف الأرض في ودق الرّواعد بالأسنة

نلتفت إلى الإشارة البارقة في المقطع إلى قول لبيد [142]:

رُزِقَتْ مرابيعَ النجوم وصابها ودقُ الرواعد جودُها فرهامُها

وقد انطبعت في الذاكرة صورة "ودق الرواعد" ذات الدلالة على الخصوبة والخصوصية المتعلقة بقول لبيد ؛ غير أنها في التناص تحوّل من مناخ الخصوبة والديم والمطر إلى النقيض الذي يحمل دلالة الموت في صورة فيض الأرض بالأسنة الدالة على الاحتراب. وبهذا التحول الشعري يصبح التعبير الذي اكتمل معناه في موقعه كفاعل نحوي ومضاف ومضاف إليه، يصبح تركيبًا جديدًا تُحدَّد علاقته من خلال موضعه الجديد بوصفه اسمًا مجرورًا وكونه مضافًا. وأما الرواعد فمضاف إليه، وهذا يساهم في الإيحاء بأن هذا التعبير من قبيل الرمز للمعلقة أو للمقدمة الطللية التقليدية التي عادة ما تحتشد بعناصر ترمز للحياة والخصب، والفناء والجدب معًا.

وهناك متناصات أخرى تتداخل مع بعض شعر الحطيئة وتستدعي مناسبات دالة على حياة الحطيئة الفنية، فقول الشاعر[143] :

من خضرة معجونة بالطلع لا تلدُ
أو عتمة قد بدّد الزجاج غرسها
ما بين أقواس الزجاج الصلب لا ماءٌ ولا زَبدُ

يحمل إشارة إلى توسل الحطيئة بين يدي أمير المؤمنين عمر بن الخطاب لإطلاق سراحه من السجن إثر تهاجيه مع الزبرقان، وهو قوله [144]:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ حمر الحواصل لا ماءٌ ولا شجرُ

نرى تطابقًا في الاستناد إلى صيغة النفي في التناص مع تحول مفردة الشجر إلى زبد للدلالة على خيبة المسعى وعدم الفائدة، بينما كانت عند الحطيئة للدلالة على الفقر والحاجة.

ويستند التناص أيضًا على ما تشيعه المفردة من موروث شعري يعود إلى أبيات محددة من شعر الحطيئة، يقول شاعرنا [145] :

لم تقرأ كتاب الكون إلا لمحةً !؟

فاقعدْ، أقم بيتك في خطوتك الأولى ولاعبْ في

فضاء الخيمة البئر وما يزحف..

فمفردة (اقعد) كفعل أمر، تستحضر في الذاكرة قول الحطيئة الشهير [146]:

دعِ المكارمَ لا ترحلْ لبغيتها   واقعدْ فإنّك أنتَ الطاعمُ الكاسي

وبالإضافة إلى هذا النمط من التناص عبر المفردة والتركيب، يوجد نمط معهود هو الاقتباس المباشر الذي يفسح له الشاعر رقعة واسعة في بنية قصيدته كالمثال الذي بين أيدينا، حيث تدفقت ذاكرته بمقطوعة لجعفر بن عُلّبة [147] :

يصّاعد الشعر بين عظامي غزالة شوك

تراكض ركض الصدى في البوادي وتنزف ذاكرتي:

هواي مع الركب اليمانين مصعدُ   جنيبٌ وجثماني بمكة موثقُ

عجبْتُ لمسراها وأنّى تخلصت   إليّ وباب السجن دونيَ مغلقُ

ألمّتْ فحيّت ثم قامت فودّعتْ   فلمّا تولّتْ كادتِ الروحُ تزهقُ

فلا تحسبي أني تخشّعْتُ بعدكم   لشيء ولا أني من الموت أفرقُ

ولا أن نفسي يزدهيها وعيدكم   ولا أنني بالمشي في القيد أخرقُ

ولكن عرتني من هواك صبابة   كما كنتُ ألقى منك إذ أنا مطلقُ

لعل نزيف الذاكرة من مخزونها الشعري هو بوجه من الوجوه دلالة على شرعية التناص واستحضاره تجربة الشاعر الأموي ومحاولة الحلول فيها واحتضان موجداتها وآلامها وإلغاء الفواصل بين القديم والحديث وبين الأزمنة والأمكنة أيضًا، بحيث تبقى كما هي في التناص لبعثها حية بدلالاتها على الغزل الملتاع والشوق والحنين الجارفين لفؤاد يكتوي بنيران العشق والجوى. ومقطوعة الشاعر المخضرم الذي عاش في زمني الدولة الأموية والعباسية، جعفر بن علبة الحارثي[148]، من الغزل الرفيع ذي العاطفة

الفياضة التي تعزف نشيج البعاد والانقطاع عن المحبوبة، وهي تتماهى أحيانًا مع الوطن مكة، فتتمزق روح الشاعر بين مرابع الصبا وظعن المحبوبة الموغل جنوبًا في الطريق إلى اليمن.

وقد اقتبس الشاعر بيتين من نونية ذي الإصبع العدواني [149]، صدّر بهما قصيدته (إيقاعات الوقائع الخنومية)[150]، وجعلهما بين علامتي تنصيص ونسبهما صراحة للشاعر الجاهلي المعمَّر، وهما [151]:

" الله يعلم أنى لا أحبكمو

ولا الومكمو ألا تحبوني

لو تشربون دمي لم يرو شاربكم

ولا دماؤكمو جمعاً تروِّيني "

ويبدو أن شاعرنا أراد أن يستدعي تجربة العدواني مع قومه والقبائل العربية الأخرى، حية نابضة بما فيها من دلالة على تفرق العرب وشدة نزاعاتهم وبأسهم الشديد فيما بينهم. وكان العدواني حكيما لدى قومه والعرب عني بالحكمة في حل النزاعات والشقاقات، وكان يزن الأمور وعواقبها الوخيمة، ويسعى إلى الوئام والمهادنة وطيب النفس والسلام بين الناس. وقد جاء البيت الأول مخالفًا لرواية المفضليات وهي[152]:

ماذا عليّ وإن كنتم ذوي كرم   أن لا أحبكم إذ لم تحبوني

ولم تتوقف مدارات التناص عند احتضان القصيدة التقليدية الجاهلية أو غيرها، بل امتدت إلى عيون الشعر الأندلسي وخاصة موشحه وزير الأندلس الشاعر لسان الدين بن الخطيب، المشهورة ومطلعها [153]:

جادكَ الغيثُ إذا الغيث همى   يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ

وقد جاء التناص الشعري الخاص بهذه الموشحة بطريقة تثير الإعجاب والتأمل في قدرات الشاعر الفذة في جعل قصيدته بمثابة النص الجامع الذي يسيطر على المتناصات ويصهرها في بؤرة تجربته ويضفي عليها من روحه ورؤيته الشعرية، يقول عفيفي مطر[154]:

أقـــبل المـــوت بـــوجه وقـــناعْ

ضـــمني وهـــو يغـــني بالـــوداعْ

لـــزمان الـــيأس بالأنـــدلسِ

جـــادكَ الـــرعبُ إذا الـــبرق رمـــى

رمحـــه بـــين الـــضحى والغلـــسِ

فأحـــال الـــصمت نـــاراً ودمـــا

آه يالـــيلاً زجاجـــيَّ العـــيونْ

أطفـــيء الآن عـــيونَ الحـــرسِ

علّـــني أهـــرب في نعـــش الجـــنون

هـــرَبَ الطـــين بجـــذر النـــرجسِ

أو أرى الـــشعر الخـــرافيَّ الظـــنونْ

جـــال في الـــنفس مجـــال الـــنَّفَسِ

ســـدد الـــسهم فأصـــمى إذ رمـــى

طائـــر الخـــوف وعـــصر العـــسسِ

وأحـــال الـــبرقُ أطـــلالَ الحمـــى

بئـــرَ نـــار في هـــشيم اليَـــبَس

أهم ما يمكن أن نلحظه في بنية التناص في هذه القصيدة المطرية هو قيامها على مفارقات عدّة تنظم المقطع وتدل على مخالفته للموشحه مع إبراز قرائن تدل عليها. تنطلق الموشحة رائعة الوزير، من الحنين إلى زمن الحب والوصال، زمن الرغد والعشق والهيام، وهو زمن تُرفع الأكف دعاءً لديمومته واستعادته والرغبة في تخليده على مدى السنين. أما مطلع القصيدة فيحيل الزمن السعيد إلى زمن شؤم يقبل الموت في صورة يأس أسود. وتتغير وجهة الدوال بناء على ذلك فالجود يغدو – ويا للمفارقة – دعاء على الزمن بالرعب والحرب، بعدما كان دعاء للغيث والعطاء والهطل في سبيل النماء والبقاء، أصبح رميًا بالرماح بدل الغيث. وأما مفردة النرجس كدال له عمق لغوي في موروث الموشحات بصفة

خاصة، فقد تحولت من صورة الفتنة والجمال والغزل إلى المثوى الأخير في الطين، حيث النهاية المفزعة، بالإضافة إلى الليل البهيم الذي يعمي العيون فيطفئ نورها.

ونرى بعض التحولات إلى النقيض في بنائها ودلالاتها، مثلما يحدث في البيتين الساحرين في تصويرهما لعواطف العشق والهوى في أرقى درجة من الدقة والجمال:[155]

ساحر المقلة معسول اللّمى	جال في النفس مجال النَّفَس
سدّد السهم وسمّى ورمى	وفـؤادي نهـبه المفـترس

ويعد البيت الأول بؤرة الغزل في الموشحة، لكنه يتحول إلى حالة ذعر وشك وظن في الصدور فتعذبها وتضيق بها ذرعاً، وتتوجس خيفة من الرقيب والعسس اللذين يوصلان الحالة إلى الفتك والتدمير. والبرق والسنا يحولان الأطلال إلى بئر مشتعلة في هشيم يابس. وهذه المدلولات في التناص نتيجة رؤية سوداوية عقيمة لا تلد إلا الكآبة والحزن، بينما نجد في الموشحة أن الهَمَّ والنَّصَب نتيجة لنيران الحب المشتعلة في مهجة المحبين، وشتان بين النتيجتين.

شعر لوركا:

إذا كان إليوت الشاعر العالمي الذي اُفتتن به أغلب الشعراء العرب في العصر الحديث[156]، بدا تأثيره عميقاً في بنية القصيدة العربية الحديثة، فإن لوركا له تأثير واضح في المجال نفسه. وقد كان لشعره صدى في شعر عقيفي مطر، وهذا الصدى عميق الغور بعيد خلف الظلال لا يكاد المرء يحسه لشفافيته إلا بتأمل صور العالم العجائبي الذي تتداخل فيه طقوس السحر بالذل والعبودية وفداحة المأساة في حياة الغجر بصفة خاصة، كما تدل على ذلك مفردات الواقع الشعري المدهش حول (الغجر، الليل البهيم، الخناجر، الصخر، غابات الأبنوس، العيون السوداء، والأجساد العارية ... الخ). ومن خلال تأمل هذا العالم ومفرداته الخاصة به، يمكن عقد التشابه بين النصين، والاعتداد به كوجه من وجوه التناص والتأثر. يقول الشاعر[157] :

غجر يخفون خناجرهم في القلب

وعدٌ برجال في الليل القاسي يلدون.

فصل خامس.

ثم يقول :

الغجر عيون سوداء
أيرٍ تشتد على الخنجر كي تنحت عيناً سوداء
في الصخر، وتنحت وجهاً للفصل الخامس.

أما نص لوركا فيقول فيه :[158]

آه يا مدينة الغجر
في الربوع أعلام
عندما يأتي الليل
الليل، أي الليل الأليل
فإن الغجر في أكوارهم
يصنعون شموسا وأسهما

فإذا كان الغجر عند لوركا تجسيدًا لإرادة التخلص من الظلم والعبودية بالمحاولة الدؤوب في جوف الليل من أجل صنع المستقبل، فإن ذلك يستحيل في نص شاعرنا إلى رؤية يتحقق فيها ميلاد فجر جديد من عمق المأساة السوداء، فيما يشير الفصل الخامس إلى صنع حياة تتجاوز العادة والسنن المألوفة، على الرغم من الواقع المرير للغجر. إن ما نراه وراء الكلمات والتراكيب يتمحور حول ثيمة موضوعة تشير إليها دوال مشتركة مثل الغجر والليل وقوة الإرادة وصنع الشموس والتناسل، وهذه الثيمة تغطي مساحة التناص، وهي صورة العبودية وتحرر الإنسان.

وقد يعتمد التناص على مفردة واحدة تشكل محوره الرئيسي وتعد في هذه الحالة مدخلاً لبحث تداخل نص لوركا مع نصوص شاعرنا. فالعذراء عند لوركا خادعة مخاتلة تجعله يظن أنها فتاة بكر، ثم يكتشف أنها متزوجة، بينما نجد هذه الظنون لا تكون في هذا البعد الأنثوي، بل تكون في البعد الأمومي عن طريق البحث عن الأبناء والذرية، وتتحول بذلك من امرأة ذات بعل إلى العذرية المطلقة بتكرار السؤال الذي يتحول إلى بحث مضنٍ عن (ماريانا) الأم ذات الأبناء في محاولة لنفي العقم والعذرية عنها :[159]

ماريانا.. أين الأبناء

عفواً سيدنا.. ماريانا عذراء

أما رؤية لوركا للعذراء فقد جاءت في قوله[160]:

أنا الذي أخذتها إلى النهر

ظناً مني أنها عذراء

بينما كانت ذات بعل

فالتحولات الشعرية تقلب الصورة للاختلاف الضروري لبناء نص شعري جديد يهضم النصوص الأخرى وينتج دلالات وبنى شعرية جديدة. ويبدو الاختلاف بين رؤية تمخضت من منطلق البحث عن العذرية والبكورة التي لا تعني العقم ولا تنفي الخصوبة عن المرأة، ولكنها تتمثل في أنوثتها كما وردت عند الشاعر السابق لوركا، ورؤية تبحث عن الأمومة الخصبة المنتجة للتوالد عند شاعرنا.

وفي قصيدة (جريمة في غرناطة) نعثر على لازمة أسلوبية تشكل بنية التناص مع قصيدة (ملك هارم) لشاعر إسبانيا. فقد ترددت صيغة النداء بحرف (آي) [161] الممدودة ثلاث مرات في القصيدة المطرية. وعندما نتأمل مواقع التناص نجد أن القصيدة تتخذ أسلوب النداء المتحول كوة تطل منها على قصيدة لوركا المذكورة. يقول عفيفي مطر[162]:

آي هارلم.. آي هارلم

أغنية السوليا ترتاح على درجات حجرية

والعبد النائم يحمل فوق الزندين السلم

آي هارلم.. آي هارلم

الفهد الهارب من ليل الأحراش

يتوهج في دمه غاب الأبنوس

فحرف النداء (آي) استخدم بهمزة ممدودة ليدل على أن النداء أبعد مسافة مجازية من (أي) جريًا على العرف النحوي والاستخدام اللغوي [163]. لكن المنادى هو عينه في

قصيدة لوركا، وهارلم هي غابة للزنوج والعبيد، وملكها هو ملك أسطوري يستمد قدسيته من طقوس الزنوج البدائية التي تفوح منها رائحة الدم المسفوح مع نيران الأبنوس، لتمثيل طقوس الجنس الصاخبة، وصور الريش والنحاسيات. وصورته النهائية تمثله ملكاً عظيماً بلحية تبلغ البحر[164]. وأهم ما نلحظه أن مفتاح التناص في نص لوركا هو (آهٍ)، اسم الفعل المضارع، في قوله[165]:

آه هارلم، آه هارلم، آه هارلم
ليس هناك لوعة تماثل تلك التي تحسّها
عروقك الحمراء المضطهدة.

واسم الفعل المضارع كما هو معروف بمعنى أتوجع، ولكنه يتحول عن هذه الدلالة إلى حرف النداء الذي ذكرنا، وبالتالي يكون هذا الحرف مدخلاً للتناص، وكأن النداء جاء بمثابة استدعاء لنص لوركا أو استدعاء لهارلم الملك الأسطوري. ويمثل الغناء الجماعي للزنوج موضوعة مشتركة بين النصين، مما يشيع طقسًا جنائزيًا، ويجعل التناص مدخلاً لمزج الشعر بالغناء في طقوس تتمثل طريق التحرر من العبودية.

منمنمات متنوعة:

وهي تشمل متفرقات من عدّة مصادر ثقافية متنوعة لا يشكل كل منها حقلاً تناصيًا وحده لقلتها، وإنما تشكل عرقًا ثقافيًا، له دوره وعمقه في منظومة التناص، منها ما يتعلق بالتراث المسيحي، وبالتحديد بعض أقوال السيد المسيح عليه السلام. وقد ورد في العهد الجديد قوله[166]: " في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله ... " وهذه المقولة يستثمرها شاعرنا في موقعين، الأول يقول فيه : [167]

رقصنا رقصة التكوين في الرحم الهيولية
وغنينا لها :
في البدء كان الماء

وهو يبحث عن خلق التكوين وبدء طفولة الحياة التي يرجعها إلى العماء المائي، في مقابل جعل الكلمة هي مبدأ الخلق في التصور المسيحي. والثاني يقول فيه[168] :

في البدء كان قتالها، وفي البدء أبداً يكون.

أما قوله [169] :

فاضحكوا بعد رحيل النعش بالموتى،

كلوا خبز الشعائر

فيستدعي معجزة الخبز، حيث جاء في إنجيل متّى [170] : "أخذ يسوع الخبز وبارك وكسّر، وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا".

وكذلك قوله [171] :

تقسمين فتمتلئ السلال سمكاً وأرغفة

يحوّل فيه معجزة السلال والأرغفة التي تمت على يدي السيد المسيح، إلى معجزة تتم على يد تلك المرأة لتقترب من الفعل المقدس. وقد ورد أن المسيح [172] "أخذ السبع خبزات والسمك وشكر وكسّر، وأعطى الجمع فأكل الجمع وشبعوا ثم رفعوا من الكسر (سبعة) سلال مملوءة". وهذه المعجزة تعرف بمعجزة الخبز المبارك في التراث المسيحي.

ونلحظ بعض مواقع التناص التي تستدعي نصوصاً من الأحاديث النبوية، كما في قول الشاعر [173] :

أنت نسل الكتابة

تقرأ

تخرج

تقتل وحدك

تبعث

فانتبه

فهذه الصورة اختزال لمسيرة حياة أبي ذر الغفاري كما ورد في الحديث النبوي: [174] "رحم الله أبا ذر يمشي وحده، ويموت وحده، ويبعث وحده". ولكن التناص عندما يحتضن الحديث النبوي يجعل أبا ذر أو الشخصية المشابهة، سليل الكتّاب

المتفوقين، وهوما قد يلتقي بآثار النبوة، أو بتعبير أدق يقارب بين رسالة النبي ورسالة الكتابة.

وفي قول الشاعر [175] :

طويت الصحف وجفت الأقلام

اقتباس من الحديث النبوي المعروف بحديث عبد الله بن عباس رضي الله عنهما، وقد خاطبه الرسول صلى الله عليه وسلم بقوله : [176] "يا غلام إني معلمك كلمات احفظ الله يحفظك، حتى يختتم الحديث بقوله :"رفعت الأقلام وجفت الصحف". ويتضح أن التناص يعكس صورة الأقلام والصحف بإزاحتها في مخالفة تدل على التحول والتغيير اللذين يقوم بهما التناص، حيث جعل الصحف تطوى كالسجل، والأقلام يجف حبرها، أما الحديث فقد استقام على الوجه الذي تتحدد به التشريعات والتعليمات لابن عباس والأمة بعامة.

وقد جاء في قول الشاعر : [177]

لست بالقارئ، أغفو في كوابيس الكتابات.

وقوله أيضًا : [178]

َملّني الصيف والصوف تحت فضاء السماوات،
نمت، استفقت ذهولاً، ونمتُ،
تُدثّرني جمرةُ الليل.

المحاولة الأولى والثانية تتداخل مع حادثة الوحي، حينما هبط الوحي على النبي صلى الله عليه وسلم بعد أن بدئت النبوة بالرؤيا الصالحة. وفي حديث عائشة أم المؤمنين أن النبي "كان يخلو بغار حراء فيتحنث فيه (...)، حتى جاءه الحق وهو في غار حراء فجاءه الملك فقال: اقرأ. قال : ما أنا بقارئ (وهكذا حتى الثالثة)، ثم أرسله وقال له : "اقرأ باسم ربك ..." فرجع بها رسول الله يرجف فؤاده فدخل، على خديجة بنت خويلد فقال : زملوني زملوني فزملوه حتى ذهب عنه الروعُ [179]. فالجمل الشعرية (لست بقارئ) و(زملني) بصفة خاصة تجعل التناص محاولة تماهٍ مع فعل النبوة، ولعلها تستعيد الرؤية

الأفلاطونية التي تقرّب الشاعر من النبي وتشبهه به. أما التناص مع الأقوال المأثورة فقد ورد بعضها في إطار التراث اللغوي والبلاغي، كما في مقولة عيسى بن عمر النحوي الشهيرة عندما سقط عن حماره فاجتمع عليه الناس فقال "ما لكم تكأكأتم عليّ تكأكؤكم على ذي جنة افرنقعوا عني"[180]. وهذه العبارة هي جزء من رؤية الشاعر حيث يقول[181] :

والأمم الشعوبُ تكأكأت فوضى من الأعشاب، والماء.

إن ما تصوره مفردة (تكأكأتم) هو الذي شكل الصورة المجنحة لتكأكؤ الأمم والشعوب على شاكلة الفوضى في إنبات الأعشاب وسيلان شقوق الماء. واشتمل التناص أيضًا على مقولات نقدية قديمة قِدم الشعر الجاهلي، مثلما جاء في قول طرفة بن العبد في نقده لبيت المتلمس[182]:

وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره

بناج عليه الصّيعريّة مكدمِ

فقال طرفة "استنوق الجمل"[183]، لأن الصيعرية سمة في عنق الناقة لا البعير. وقد تحولت هذه المقولة من إطارها النقدي إلى إطار جديد تتمثل فيه الجماعة حداءها وغناءها، حيث جاء في قول الشاعر [184] :

يقولون :

"يستنوق الفحل إن جاع

نحن الصفوف المضيئة"

ولا يفوت الشاعر في هذه النصوص الفسيفساء الشمول والتنوع في مصادر ثقافية من الشرق والغرب، حتى إنه يقتبس تعبيرًا من اللغة الفرنسية، ذا مدلولات سياسية وتاريخية. يقول :[185]

البئر المعطلة، القصور، ومرمر يعلو فتعلو من

رخام الموت شاهدة، ومئذنة يؤذّن

فوقها الجزّار :

Ave Maria

وهـذا التعبير يعد أيقـونة مـن أيقـونات اللاهـوت المسيحي، ومعناه سلام ملائكي، وأصله تحـية تقـديس جـبرائيل للعـذراء [186]. أمـا خلفـية هـذا التعـبير المعاصـرة فهـي أن "شوارتسكوف" كـان أول مـن أطلقـه بوصفه ترتيلة كنسية، تسهم ببركتها في انتصار الغزاة على العراق في حرب الخليج الأولى!!

هـكـذا نـرى بعد التطواف في حديقة الشعر الزاهية لدى عفيفي مطر، أن الدراسة النـصية هـي الـتي تـكـشف عن طبيعة الشعر ومكوناته وتراكيبه، عبر المنهج الجمالي، كـمـا تـكـشـف عـن المخـزون الـشعري والـثقافي والمـوروثات القديمـة بألـوانها المتـنوعة بالفلسفات والمأثورات والشعر وحتى اللاهوت المسيحي وبعض اللغات الأجنبية. وعلى قمة هذه جميعًا القرآن الكريم بما له من حضور طاغ في قصيدة الشاعر التي يمكن وصفها بحـق فسيفـساء القـصيدة العـربية، مـن واقـع نتـيجة هـذه الدراسـة، كـمـا كـان وصـف "الأربيسك الـشعري" تعبيرًا رمـزيًا لجماليات الـشعر عند عفيفي مطر، أطلقه أحد النقاد العرب المعاصرين.[187]

هوامش الفصل الثالث

(*) انظر حول هذه الحداثة، شعرنا الحديث إلى أين؟ د.غالي شكري، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978، ص23 وما بعدها.

(**) على سبيل المثال د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص129 ومـا بعـدها. ود. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص161.

(***) انظر فريال جبوري غزول، فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر عفيفي مطر، فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، 1984، ص175-176.

(1) تجلـيات الشعرية – قراءة في الشعر المعاصر، د.فوزي عيسى، منشأة المعارف، الأسكندرية، ابداع 1997، ص5.

(2) صـدرت المجلـدات الثلاثة عن دار الشروق بالقاهرة، ط1، 1419هـ –1998م، وإليها نشير في بحثنا.

(3) فـريال جبوري غزول، الشاعر ناقداً، مجلة الكرمل، مؤسسة بيسان، قبرص، العدد 17، 1985، ص206.

(4) انظر ما لاحظه د. محمد عبد المطلب في كتابه قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص164.

(5) انظـر الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص31.

(6) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(7) أشـكال التـناص الشعري، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1998، ص390.

(8) انظر المرجع السابق، ص359، ص187.

(9) الأعمـال الـشعرية، من مجمرة البدايات، محمد عفيفي مطر، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص206.

(10) الآيات 23 – 25.

(11) انظر تفسير االبيضاوي المسمى أنوار التنزيل وأسرار التأويل، للقاضي ناصر الدين الشيرازي البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، مج2، ص29-30.

(12) بخصوص الالتفات وأثره في الخطاب القرآني، انظر التوجيه اللغوي والبلاغي لقراءة الإمام عاصم، د. صبري المتولي المتولي، دار غريب للطباعة، القاهرة، 1996، ص77.

(13) تجدر الإشارة إلى أن مصطلح الخطاب يعني في الدراسات الألسنية الحديثة والنقد المعاصر المتأثر بها، الوحدة اللغوية المكتملة التي تمتد فتشمل أكثر من جملة، ومن ثم فتحليل الخطاب يعني دراسة العلاقة القائمة بين الوحدات اللغوية في أية لغة كتابية أو شفاهية. للاستزادة انظر مقدمة في نظريات الخطاب، ديان مكدونيل، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 2001م، ص27 وما بعدها.

(14) انظر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1992، ج1، ص 284-285.

(15) انظر سورة الكهف، آية 61-63.

(16) مغني اللبيب، ج2، ص446.

(17) انظر بهذا الشأن الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ج2، دار الجيل، بيروت، ط3، 1993، ص9، 27، 29.

(18) انظر المصدر السابق ص32،27.

(19) المصدر نفسه ص36- 37.

(20) الأعمال الشعرية، من مجمرة البدايات، ص233 -234.

(21) سورة مريم آية 5.

(22) انظر تفسير البيضاوي، مج2، ص27.

(23) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(24) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء المتوحشة، ص263 -264.

(25) خلـــدون الشمعة، تقنية القناع –دلالة الحضور والغياب، مجلة فصول، العدد الأول، صيف 1997م مجلد 16، ص74-75.

(26) سورة البقرة آية 74.

(27) يمكن تمثّل قول بشار بن برد: بكّرا صاحبيّ قبل الهجير

إن ذاك النجاحَ في التبكير.

(28) سورة يونس آية 24.

(29) سورة ابراهيم آية 37.

(30) سورة الدخان آية 40.

(31) الكشاف، للزمخشري، دار المعرفة، بيروت (د.ت)، مج 1، ص178.

(32) انظـــر ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، حققهـــا محمـــد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط2 1968، ص107، وتفسير البيضـاوي، مج2، ص384.

(33) سورة فصلت آية 53.

(34) سورة النساء آية 97.

(35) سورة النور آية 40.

(36) سورة النبأ 1-3.

(37) سورة النحل آية 26.

(38) سورة التوبة آية 40.

(39) سورة الشمس آية 13-15.

(40) سورة القصص آية 85.

(41) سورة الأنفال آية 35.

(42) سورة التوبة آية 42.

(43) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د.محمد عبد المطلب، ص170.

(44) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(45) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص154.

(46) انظـــر تفـــصيل ذلك في (شرح كلا وبلى ونعم)، صنعة الإمام أبى محمد المكي القيـــسي، تحقيق د. أحمد حسن فرحات، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1983، ص72-73.

(47) انظر مغني اللبيب، لابن هشام، ج1،ص305، ص223.

(48) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص155. وسورة التوبة آية 50.

(49) انظر تفسير البحر المحيط، لأبى حيان الأندلسي، دراسة وتحقيق عادل عبد الموجود وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، مج8، ص476.

(50) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص154-155.

(51) المصدر السابق، ص155.

(52) المصدر نفسه، ص156.

(53) المكـــاء هـــو الـــصفير والتصدية هي التصفيق. وقيل صلاتهم بمعنى دعائهم أو ما يـــسمونه صـــلاة، أو مـــا يـــضعونه موضعها. وفي الديوان خطأ طباعي في الآية والصواب ما أثبتناه.

(54) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص155.

(55) المصدر السابق، ص 156.

(56) المصدر السابق، هامش ص 86.

(57) سورة الكهف آية 109.

(58) انظر القول الشعري، د. رجاء عيد، ص232.

(59) الأعمال الشعرية، من مجمرة البدايات، ص244.

(60) سورة البقرة آية 178.

(61) سورة البقرة آية 179.

(62) مـــثال ذلـــك الفيومـــي المتوفـــى عام 770هـــ صاحب المصباح المنير. انظر هذا المـــصدر طـــبعة المكتبة العلمية بيروت، ج2، ص505 _ 506، والبيضاوي في تفسيره المعروف بتفسير البيضاوي، مج1، ص102، وأبو حيان الأندلسي في البحر المحيط، مج1، ص18.

(63) انظر تفسير البيضاوي، مج1،ص102.

(64) الايضاح في علوم البلاغة للقزويني، ج2، ص39.

(65) دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه، محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، وجدة ط3، 1992، ص 289.

(66) الأعمال الشعرية، من مجمرة البدايات، ص374.

(67) سورة الكهف آية 18.

(68) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص460.

(69) سورة القلم، الآيات 10-13.

(70) انظر الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979، ص63،21، 64 – 88،65.

(71) المرجع السابق ص 61.

(72) الأعمال الشعرية، ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي، ص 375.

(73) سورة قريش آية 3-4.

(74) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص 194.

(75) سورة يس آية 37.

(76) سورة آل عمران آية 27.

(77) سورة الأنعام، آية 95.

(78) انظر الكشاف، للزمخشري، مج1، ص183.

(79) انظر القصيدة في الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص190-195.

(80) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء،ص299.

(81) سورة الكهف آية 6.

(82) سورة يوسف آية 84.

(83) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص248.

(84) سورة الرحمن آية 37.

(85) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص 308 –309.

(86) سورة الطارق آية 11-14.

(87) انظر تفسير البيضاوي مج2، ص588.

(88) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص71.

(89) آية 116، 117.

(90) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص333.

(91) آية 29.

(92) انظر الشعر العربي المعاصر د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ط5 ، 1994، ص31-33، ص169، 190، واتجاهات الشعر العربي المعاصر د. إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط2،1976، ص121وما بعدها.

(93) انظر شرح مشكلات الفتوحات المكية، لعبد الكريم الجيلي، تقديم وتحقيق ودراسة د. عاطف جودة نصر، مكتبة الشباب بالقاهرة، (د.ت)،ص31-80.

(94) معجم المصطلحات الصوفية، الشيخ د.أنور فؤاد أبى حازم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1 1993، ص188.

(95) المصدر السابق ص166.

(96) انظر المواقف والمخاطبات، محمد بن عبد الجبار النّفري، تحقيق آرثر أربري، تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985، ص16 (المقدمة).

(97) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص113 واللأمة للدرع، يقال : استلأم أي لبس لأمة الدرع وجمعها لأم.

(98) المواقف والمخاطبات للنفّري، ص108 -109.

(99) انظر دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، ص222-223.

(100) المرجع السابق،ص224.

(101) انظر دلائل الإعجاز ص225. والتضام مصطلح حديث معروف في النصانية واللسانيات ونظرية السياق، وهو ترجمة للمصطلح الإنجليزي (**Concatenation**). ولعل الإمام الجرجاني أول من استخدم هذا المصطلح بما يدنو من الاستخدام المعاصر، يدل على ذلك تنظيره العميق الفذ في باب الوصل والفصل، بحيث يمكن أن يشكل مبادئ نظرية للسياق. وقد استخدم مصطلحات أخرى في هذا التنظير مثل الاقتران، النظير، المناسبة، التعلق، الارتباط، والاصطحاب، في إطار نظريته في

النظم. وجملة الإمام المشار إليها هي "وجملة الأمر أنها لا تجئ حتى يكون المعنى في هذه الجملة لفقاً لمعنى في الأخرى ومُضاما له" ص225. وانظر ص224-226 من دلائل الإعجاز.

(102) المواقف والمخاطبات ص 109.

(103) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص89 – 90.

(104) المواقف والمخاطبات، النفري، ص281.

(105) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص91 –92.

(106) المواقف والمخاطبات ص281.

(107) انظر دلائل الإعجاز، ص 299،296.

(108) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص114.

(109) المواقف والمخاطبات، ص177.

(110) انظر الشهرستاني، محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، القاهرة، مطبعة حجازي، ج2، 1948، ص60 و72.

(111) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء ص144.

(112) المواقف والمخاطبات، ص175.

(113) المصدر السابق، ص175.

(114) المصدر السابق نفسه ص244.

(115) المصدر السابق ص 256.

(116) انظر الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، (د.م)، ط3، 1983، ص180-192.

(117) العرفانية عند ابن عربي ومن تأثروا بمذهبه، هي علم الوجود، وتعني بإيجاز ضربا من الحدس والوجدان. وقد تتفق مع مذهب من مذاهب الكلام أو رأي من أراء الفلاسفة. انظر شرح مشكلات الفتوحات المكية لعبد الكريم الجيلي، تحقيق د. عاطف جودة نصر، ص55.

(118) انظر شرح مشكلات الفتوحات المكية، لعبد الكريم الجبلي، ص48، ص109.

(119) انظـــر الفـــتوحات المكـــية، محي الدين بن عربي، تحقيق وتقديم د. عثمان يحيى، المجلـــس الأعلى للثقافة، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1405هـ –1985م، السفر الأول، ص231–261.

(120) انظر شرح مشكلات الفتوحات، ص111.

(121) انظر الفتوحات المكية، السفر الأول، ص232–233.

(122) انظـــر شرح مشكلات الفتوحات، ص50. والغنصوية مبدأ شيعي ينسب علم الباطن في انحداره إلى الصوفية بواسطة التلقين والأخذ، إلى جعفر الصادق.

(123) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(124) انظر شرح مشكلات الفتوحات، ص48.

(125) انظر الفتوحات المكية، السفر الأول، ص260.

(126) شرح مشكلات الفتوحات، ص49.

(127) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص101–102.

(128) الفتوحات المكية، السفر الأول، ص302. والرُّوَيْس تصغير رأس.

(129) انظر المصدر السابق ص302.

(130) انظـــر الطوطم والحرام، سيجموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ط2، 1997، ص199.

(131) الفـــتوحات المكـــية، السفر الأول ص307. وأغلب الظن أن الشاعر أهمل ما هو معـــروف متداول في اللغة المعيارية، وذلك فيما يخص جواب الشرط (تبدي) الذي يُفتـــرض أن يكون (تُبْدِ) ولا ضرورة شعرية هنا. ولكن يبدو أن هناك توافقاً، بل تطابقاً، بين القراءة المعيارية النمطية وإيقاع العروض مما جعل الشاعر يهمل ذلك، لأنه لا يؤثر في الإيقاع، وهو على النحو الآتي:

مهما يقم	تبدلمكو	ون ذاتهو
/0/0//0	/0/0//0	///0//0
مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن
(مضمر)	(مضمر)	(سالم)

ولعالمل	كوني يمه	مايجلسي
/0 /0// 0	/0 /0// 0	/0 /0// 0
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن
(مضمر)	(مضمر)	(مضمر)

وهــو بحــر الكامــل مــع ملاحظة وقوع زحاف الإضمار في كل تفعيلاته ماعدا الضرب منه، ونلحظ موسيقياً وعروضياً، تلاشي ياء الفعل (تبدي) الواقع في جواب الشرط في حالة ممارسة القراءة والكتابة العروضية.

(132) المصدر السابق ص310.

(133) المصدر السابق، ص311.

(134) المصدر السابق ص309.

(135) المصدر نفسه ص322.

(136) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء،ص170 –171.

(137) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص171.

(138) جمهرة أشعار العرب، للقرشي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980م، ص161.

(139) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص392.

(140) المصدر السابق ص 350.

(141) المصدر السابق نفسه ص200.

(142) جمهــرة أشعار العرب، ص129. والمرابيع أوائل المطر والنجوم يريد بها الأنواء، وصابها مطرها والودق هو المطر، وجوده غزارته، ورهامه ليّنهُ وصغيره.

(143) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص366.

(144) ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1987،ص191. وفي رواية أخرى (زغب الحواصل).

(145) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص401.

(146) ديوان الحطيئة، ص50.

(147) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص157–158.

(148) هو شاعر غزل مقل من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، قتل عام 143هـ. وأبيات المقطوعة وردت في شرح ديوان الحماسة لأبى علي المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، طبعة دار الجيل، بيروت 1411هـ-1991، ص51-55. وورد البيت الثالث برواية (أتتنا فحيت) وهو مشهور احتج به في أصول النحو، انظر شذور الذهب لابن هشام، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ص20.

(149) انظر بشأن أخبار الشاعر وأشعاره خزانة الأدب للبغدادي، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، 1984، ج5، ص284-287.

(150) احتفالات المومياء، ص504.

(151) المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمود شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984، ص284-287.

(152) المصدر السابق، ص161.

(153) بخصوص الموشحة كاملة انظر نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، للمقري التلمساني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت)، الجزء التاسع، ص224-227.

(154) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص20-21.

(155) نفح الطيب، ص225.

(156) انظر إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، محمود شاهين، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1992، ص8-9، وماهر شفيق فريد، إليوت في الأدب الحديث، فصول، العدد الرابع يوليو 1981، 174 وما بعدها.

(157) الأعمال الشعرية، من مجمرة البدايات، ص274-275.

(158) الديوان الكامل، لوركا، ترجمة خليفة محمد التليسي، دار الكتب الوطنية، ليبيا، 1992، ص62.

(159) الأعمال الشعرية، من مجمرة البدايات، ص274-275.

(160) الديوان الكامل، لوركا، ص25. نربأ عن تعريض اسم العذراء مريم للتشابه مع ما ورد في هذا النص أو غيره.

(161) تفتــرق أي وآي اللتان للنداء عن أي التي تكون عبارة وتفسيراً مثل أن نقول: قم، أي انطلق. انظر في تفصيل ذلك رصف المباني في شرح حروف المعاني، للإمام أحمــد بن عبد النور المالقي، تحقيق أحمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،(د. ت)، ص 135.

(162) الأعمال الشعرية، من مجمرة البدايات، ص280-281.

(163) انظر رصف المباني في شرح حروف المعاني، للمالقي، ص135.

(164) انظر الديوان الكامل، لوركا، ص106.

(165) المصدر السابق، ص100.

(166) الكــتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل يوحنا، دار الكتاب المقدس في العالم العربي، 1983، الإصحاح الأول، ص145ج.

(167) الأعمال الشعرية، من ملامح الوجه الأمبيذوقليسي، ص155.

(168) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص449.

(169) المصدر السابق، ص70.

(170) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متّى، إصحاح 26، ص49ج.

(171) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص195.

(172) العهد الجديد، إنجيل متى، إصحاح 15/ ص29ج.

(173) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص303.

(174) ســيرة ابن هشام، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط دار الفكر، بيروت، م4، ص179.

(175) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص103.

(176) مسند الإمام أحمد بن حنبل، دار الفكر، القاهرة، (د.ت)، مج1، ص93.

(177) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص358.

(178) المصدر السابق، ص301.

(179) فــتح الباري بشرح صحيح البخاري للإمام ابن حجر العسقلاني، حقق أصلها عبد العزيز بن باز، دار الحديث بالقاهرة، ط1، 1998، ج1، ص28 كتاب بدء الوحي، باب 3.

(180) الإيضاح في علوم البلاغة، للخطب القزويني، ج1، ص23-24.

(181) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص326.

(182) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المرحوم أ. طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية بيروت، 1985، ص19.

(183) المرجع السابق نفسه، ص19.

(184) الأعمال الشعرية، من مجمرة البدايات، ص188.

(185) الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء، ص487.

(186) انظر المنهل، قاموس فرنسي عربي، د. سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ط14، 1994، ص 88.وقـد ورد التعبير بالفرنسية هكذا : AVE OU AVE MARIA، وتشوارسكوف راهب فرنسي.

(187) د.صـلاح فـضل في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص229 وما بعدها.

الفصل الرابع

فسيفساء القصيدة: العودة إلى جلجامش ومحاولة الخلود في جدارية محمود درويش

الفصل الرابع

فسيفساء القصيدة، العودة إلى جلجامش
ومحاولة الخلود في جدارية محمود درويش

التفتَ بعضُ النقاد المعاصرين[1] إلى بروز الصَّوت الدراميّ وتناميه في الخطاب الشعري لدى محمود درويش، وتوقعوا منه إنجاز ما يعرف بالمسرحية الشعرية منذ وقت مبكر. ولكنّ خاصيّة الغنائية الملحمية كما تجلّت في كثير من أشعاره، ظلّتْ أقرب وصفاً له وأصدق دلالة عليه.

وتبدو طاقته الشعرية في دَأْبٍ لا ينقطع لتطوير وسائل الخطاب الشعريّ، وتحقيق أعلى درجات الشعرية وتحولاتها الأسلوبيّة، وقد تمكّن من إبداع صور مدهشة للقيم الإنسانية المستمدّة من مناهل عدّة مثل: الخطابات الدينية: القرآن والتوراة بوجه خاص، والخطاب الأسطوري، والخطاب الشعري القديم. وهو ما يحقق له جانباً كبيراً من هذه الخاصيّة بما تنتجه القصيدة من امتزاج للأصوات، اختلافاً وائتلافاً، وتعدّد لمصادر الخطاب والإرث الشعري والثقافي، لتكون مصبّاً لأنهارٍ مختلفة، ومنبعاً فيّاضاً نحو الأفق الإنسانيّ الذي يحرص درويش دوماً على تأصيله في خطابه، والانتقال بالتجربة الإنسانية من بُعدها الفردي إلى البعد الجماعي الإنساني العام.

وقد تجلّى هذا الطابع في أكثر من مطوّلة شعرية مثل: (مديح الظّل العالي) التي نُشرت أول مرة في عام 1983، وذاع صيتها في الآفاق[2]. أما الجدارية التي نحاول مقاربتها وتأويلها في هذا البحث، فتمثّل صعوداً نوعياً متميزاً، ومساهمةً جليلةً في تطوير القصيدة العربية المعاصرة، بوعٍ تامٍّ لوسائل شعرية من طراز تقنية التناصّ خاصةً، توظيفاً لرؤية الشاعر، ودلالات القصيدة المجسّدة في التشكيلات اللغويّة وأساليب التعبير، على الوجه الذي نحاول الكشف عنه في الصفحات القادمة.

إشارية العنوان

تولي السيموطيقا[3] أهمية خاصة للعنوان بوصفه المؤشر الإعلامي الأول الذي يواجه المتلقي، والمفتاح الأساسي للولوج إلى أغوار النص العميقة بقصد استنطاقها وتأويلها. ويبدو هذا المستوى من الدراسة النصية أنه يقوم بتفكيك النص واكتشاف بنياته الإشارية والدلالية؛ فتحديد العنوان لسانياً، والبحث عن وظائفه المتعددة وعلاقاته المختلفة يساهم بلا شك في فهم النص وتأويله، خاصةً إذا كان نصاً معاصراً موغلاً في الغموض، تخالف طبيعته مبدأ الترابط والانسجام والوصل المنطقي كما في كثير من الأدبيات الكلاسيكية القديمة[4]. ولا شك أن تعقيد العنوان في الحداثة الشعرية على وجه الخصوص، أدى إلى الحديث عنه بوصفه نصّاً نوعيّاً له بنيته ووسائله في إنتاج الدلالة. وفي هذا الاتجاه يُنظر للوظائف الأساسية على أنها تمثّل المرجع والإفهام والتناص؛ وهي تربط النص بالنصوص الأخرى من جانب، ومستويات الكفاءة الأدبية لدى المتلقي من جانب آخر[5].

ويبدو أن العنوان في الشعرية بوجه عام، يمثّل مرسَلةً موازية ومختزلة للعمل الذي يُوصف هو الآخر بأنه مرسَلة تؤشّر إلى مبدأ اختيار الدّوال وتقنيات تشكيلها ومحاور دلالاتها[6]. وإذا كان التناص والإعلاميّة هما من أهم السمات النصيّة وأخص خصائص الخطاب الأدبي، فإن العنوان يعدّ أهم المؤشرات الإعلامية الرئيسية التي ترتبط بواقع النص ولا تقبل النظر إليها بأحاديّة، بل إنها تنفتح على بدائل ممكنة وكثيرة تعلي من درجة فاعليتها حينما يكون التأثير متجهاً إلى غايتين: الأولى داخل النص ومكوناته، والثانية خارج النص، وبالتحديد نحو المتلقي، ولكن بدرجات متفاوتة[7].

وتقتضي الضرورة العلمية والفائدة المرجوة أن نستمد المعرفة اللغوية الأساسية من منابعها في المعاجم، للإحاطة بالمنطلقات الأولية لدوال العنوان، ولاسيما دال (جداريّة)، وما يتعلق به من مدلولات تشكل بؤرة الاستخدام اللغوي، وكذلك ما يتصل بهذا الدال إشارياً من تداعيات قد تحيل إلى أجناس أدبية أو حقول معرفة أخرى. فعلى المستوى المعجمي نجد أن الدال اللغوي يتصل مباشرة بالصورة الماديّة للجدار، أي الحائط المعروف، كما تواترت على ذلك المعاجم، ومنها مقاييس اللغة[8] ولسان العرب[9]. ومادة (جَدَرَ) تشير أيضاً إلى مدلول (الظهور) في النباتات خاصة، حتى قيل: (الجَدْرُ) هو

النبات، وقيل: أَجْدَرَ المكان إذا ظَهَرَ نباتُه[10]. وإذا كان المدلول يرتكز حول (الأصل)، وما يتعلق بمعنى الظهور، فإن التكوين الصرفي للمفردة ذاتها يصنفها تحت ما يسمى المصدر الصناعيّ، وهو مصدر يُصاغ من الأسماء بطريقة قياسية للدلالة على الاتصاف بالخصائص الموجودة في الأسماء ذاتها. وطريقة صياغته، كما هو معلوم، تكون بزيادة ياء مشدّدة على الاسم تليها تاء، مثل: قوم وقوميّة، أسلوب وأسلوبيّة، إنسان وإنسانيّة... إلخ. وعلى هذا النحو صيغَتْ (جداريّة). وقد وردت على هذا المنهاج كلمات كثيرة عند العرب القدماء من ذلك: الجاهليّة والفروسيّة والإلهيّة[11].

وقد وَسَمَ الشاعرُ قصيدتَه (الجدارية) بعنوان كاشف يثير طرفاً من الغموض الأدبي، ويتجه بالمتلقي إلى مسارات عديدة لا تنقضي بالوقوف عند المستوى التركيبيّ النحويّ، وما يفرضه من توقع الحذف في بنائه الخاص بهذه الطريقة، حسب الضرورة الإبلاغية التي تستند إلى المألوف من المواضعات النحويّة المجيزة لحذف (المبتدأ) شريطة أن يُقام الدليل على المحذوف، ويؤمن اللبس[12]، وهو أمر سائد في العناوين الشعرية بعامة[13]. غير أن هذا التركيب ربما امتاز عن غيره بالعدول عن تعريف الاسم بالأداة المعهودة، إلى جعل دال (جدارية) مُعرّفاً بالإضافة، ومحمولاً عليه اسم جديد هو اسم ذات مكتمل الصياغة ومعلوم الهُويّة يعود إلى ذات الشاعر/ المرسل. وهنا تبرز إحدى وظائف العنوان من خلال نسبة النص لصاحبه، وتجنيس العمل الشعري، والتمييز بينه وبين أي عمل آخر سواء للشاعر أم لغيره. وبذلك يصبح العنوان علامة أساسية تصاحب النص الشعري وتدل عليه ولا تنفصل عنه، كما تحدّد بعضاً من معالمه[14]. إن الحذف في عنوان الجدارية ظاهرة ملازمة له تعمل على المستوى التركيبي وتعيّن نمطه الذي ينتمي إلى الجملة الإسمية. وأمّا الثغرات التي يخلفها الحذف النحوي فتمليها شروط الشعرية التي تفرض ضرورة تدقيق العنوان وصياغته صياغة مُحكمة، وتهذيبه من الزوائد كافة، وهو شكل لغوي يطرح مسألة الغموض الدلالي وما يثيره من إشكالات تؤثّر على طريقة التلقي ومستوى إنتاج دلالة النص بوجه عام[15].

وعندما نعود مرة أخرى لنمعن النظر في مركبات العنوان واتجاهاته العديدة على المستوى الإفرادي والتركيبي معاً، يقودنا ذلك إلى أعماق النص وسياقاته المختلفة، وهي تشير إلى عدم اكتمال عملية التلقي أو الاستجابة للإشارة الدلالية للعنوان دون استحضار

المخبوءات في متن النص الشعري، أو إظهار المسكوت عنه الذي يتحول إلى منطوق في المتن ذاته. وهذا مما يجعل المألوف الذي يشير إليه العنوان للوهلة الأولى، يتحول إلى ظواهر من التداخل والتعقيد. ويمكن استقبال الإشارة الدلالية للعنوان من خلال محاولة تتبع المتن الشعري وعلاقته بعنوانه.

ويبدو أن المتن يقوم بإعادة إنتاج دوال العنوان، أو أحد مركباته في سياقات جديدة تضيف أبعاداً أعمق مما نتصور، وتفرز تشكيلات لغوية متنوعة. فالسياق الأول يشير إلى ارتباط الدال بالمكان تشكيلياً وتعلقه بالقصيدة زمنياً، واقتران القصيدة بالمقدّس، وإدخالها في جوف المجاز الغريب. يقول الشاعر(16):

فلنذهب إلى أَعلى الجداريات:
أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةٌ،
كلامُ اللّه عند الفجرِ أرضُ قصيدتي...

تنشئ مفردة (جدارية)، وقد تحوّلت كما نرى إلى صيغة الجمع الدال على القلّة، علاقة جديدة بثيمتين أساسيّتين هما: الأرض والكلام المقدّس، في حين يبقى المكان طاغي الوجود، ومرتبطاً بنوع خاص من الفنون البصريّة التشكيلية، وهو التصوير الجداري. وقد عُرفت الجداريّات في الحضارة القديمة، ولاسيما الفرعونية، بوصفها رسوم لوحات تعبّر فنياً عن موضوعات دينية واجتماعية شتّى، أو بتعبير أدق تشمل الأبعاد الفيزيقية والميتافيزيقية(17). ولعل ما يعزز هذا المنحى من التفسير ويسنده، تناص عنوان الجدارية مع عنوان قصيدة الشاعر المبدع سعدي يوسف (تحت جدارية فائق حسن)(18)، التي نشرها عام 1973م. وإذا كانت جدارية درويش تنهض مرة أخرى عبر الذاكرة الشعرية المعاصرة، وفوح عبق التاريخ، فإنها تتواشج مع عنوان جدارية سعدي يوسف للدلالة على سعي الشعر للتواصل مع الفنون التشكيلية بطريقة أو بأخرى. وتشير متناصات العنوان في قصيدة الشاعر العراقي الشهير إلى دلالة تخليد الفن الأصيل، وقد تمثل في أعمال الفنان التشكيلي (فائق حسن) أحد رواد الفن الحديث في العراق، ورأس مدرسة " جماعة الرواد"(19). وفي الوقت ذاته يحمل عنوان الجدارية إشارات مميزة للدلالة على بروز الذات الشعرية، وتأكيد موقعها، بل وتخليدها بين الفنون الإنسانية العريقة.

وتبدو العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي والفنون البصرية الأخرى قد تأصّلت في العصر الحديث بوشائج أكثر ترابطاً من العصور القديمة. وقد أفاد غير واحد من النقاد[20] والفلاسفة بما فحواه أن الشعر الحديث عامة يحاور الفن التشكيلي باستمرار. وقد تجلّى ذلك من خلال عناوين كبرى لإبداعات شعرية كثيرة. وفي هذا الصدد يتقدم ما كتبه (بول ريكور) عن الصورة الحيّة التي تعني عنده طريقة في الإبصار لا في القول فحسب[21].

والسياق الثاني يقترن فيه الدال نفسه وما يثيره من تداعيات، بالقصيدة كلُغةٍ عَلاميّة تشير إلى الخلود وتتجاوز الفاني أو تتضاد معه، وتصرّ على استدعاء المكان وضده. وهنا يساهم الدال في توليد معنى آخر تكون فيه الصدارة له، بما يمثله من ثقل دلالي يتعلق بالعنوان تارة، وأخرى يقوم فيها بتحرير دلالته من الانحصار في طبقة واحدة، وعتقها من الحدّ اللغوي، حتى تؤدي دور الإشارة الحرّة لمختلف الاتجاهات الممكنة. ونلحظ أن الدال حينما استثار تداعيات تتصل بالجدارية كفن قديم أو حديث، جاء على جمع القلّة، وحينما استكان في معنى محدّد جاء على جمع الكثرة (جدران)، متعلقاً بصورة البيت وما يعنيه من علاقةٍ بالأرض أو الوطن. يقول الشاعر[22]:

ولي منها: صَدَى لُغتي على الجدران
يكشطُ ملحَها البحريَّ
حينَ يخونُني قَلْبٌ لَدُودُ...

وأما السياق الثالث فيتمخض عن تصورٍ لمكانٍ محددٍ ومعروفٍ سلفاً، ولكن في إطار يمكن إرجاعه إلى بكائيات الأطلال، ذلك الموقف المستدعى من أدبيات القصيدة القديمة أو الجاهلية بصفة خاصة. ويحاول الشاعر إعادة إنتاج المشهد القديم أو توظيفه بالتماهي في التجربة المعاصرة التي يبدو فيها الربط بين المكان والذات من خلال أقانيم ثلاثة: جدار البيت، والذات، والموت، مع العلم أن هذه الصور تُبرز مفردة (الجدار) في صيغة الإفراد، وكأنها تشير إلى معنى بقايا الديار، ومعاناة الذات من وطء فكرة الفناء أو التلاشي. يقول الشاعر[23]:

والملحُ من أثر الدموع على
جدار البيت لي...
واسمي وإن أخطأتُ لفظ اسمي
بخمسة أحْرف أفقيّة التكوين لي...

ويُلحق بما سبق من سياقات، رابع يبدو هامشياً، ولكنه هام، لأنه ينسج علاقة مدهشة بين (الجدارية) و(المعلّقة) الجاهلية، ويستدعي علاقات متداخلة مع مرحلة من مراحل الشعر العربي، احتفظت الذاكرة الجماعية لها بالقداسة فترة طويلة من الزمن[24]. وهذا السياق هو قول الشاعر[25]:

وَقَعَتْ مُعلّقتي الأخيرةُ عن نخيلي
وأنا المسافرُ داخلي

وقد يكون الربط بين النص الشعري والسياق التاريخي القديم ذا أهمية خاصة، إذا ما تذكرنا شأن المعلقات عند القدماء، وما قيل حولها من روايات تربط بينها وبين الكعبة المشرفة، وتزيين النساء بها تقديراً لها. كما يشير الموقف إلى تعلق الشاعر بآباء شعريين له، وحنينه إلى زمن لا يسقطُ من الذاكرة ولايمّحي.

وهكذا يمكن النظر إلى العنوان على أنه مؤشر إعلاميّ لسانيّ يلفت اهتمام الباحث، لما له من ضرورة قصوى للنص الشعري أو القصيدة، وارتباط عضويّ به، ولما يؤدي النظر فيه إلى اكتشاف علاقاته تناصياً ولسانياً. ولعلنا ندرك بعد ذلك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العنوان خاصة، من أجل استكشاف وظائفه التي لم تعدْ مجرد إجابة عن سؤال استفساري حول النص أو جنسه أو صاحبه، بقدر ما أصبحت علاقة جدليّة تبدأ بالعنوان ولا تنتهي عنده، وإنما تمتد إلى النص باتجاهات عميقة مثلما تتجه إلى المتلقي[26].

تجلّيات التناصّ

يتميّز التناصُّ بالتعدديّة والتنوع في الأداء الشعري، وفقاً لطبيعة العلاقة بين النص المركزي ومقتبساته وما تنتجه من مستويات تناصيّة تهدف - كما يبدو - إلى التوظيف الجمالي. وقد يُتخذ موقف السّجال أو الصراع في مواجهة السائد أو الموروث، حتى يبدو أن النص يسعى إلى موضعة نفسه وتحقيق مكانة مرموقة في السياق التاريخي لجنسه الأدبي. ويمكن الحديث عن تجليات التناص في الجدارية، بناء على المؤشرات المتوافرة، وذلك على مستويين:

الأول: التناصّ الإفراديّ[27]:

يقوم هذا المستوى من التعامل مع الدال اللغوي على أساس أنه مخزون من الدلالات والمفاهيم التي اكتسبها من تاريخ استعماله في سياقات كثيرة، فالتصقت به وأصبحت طبقات وترسبات دلالية لا يمكن استبعادها أو الاستغناء عنها عند محاولة تفسير السياق الجديد للمفردة، وما ينشأ عنه من مركبات وانزياحات تضاف إلى التراكم السابق. وعلى الرغم من أن المتلقي يلتفت بادئ الأمر إلى البؤرة الدلالية للتركيب الجديد، فإنه يستدعي بالضرورة الماضي اللغوي وتاريخ العلاقة التي قد تصل إلى المواضعة الأولى أو العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، وما طرأ عليها من تغيُّر أو تبدّل. لكن النص - في ما يبدو - لا يتحقق وجوده إلا من خلال شبكة من العلاقات التي تربط مفرداته بخط تاريخي يعود إلى العرف اللغوي وما أصاب المفردة من اهتزاز دلاليّ بالزيادة أو النقصان، ويحتم ذلك ضرورة وعي المبدع بكل ذلك حتى يحقق التواصل بين الفردي والجماعي في المستوى اللغوي بالدرجة الأولى، وقد يتجاوزه إلى مستويات ثقافية أخرى، وإن ظلت اللغة هي وسيلة التعامل الوحيدة[28]. وبالتالي فإن المتلقي يظل مشدوداً بين ما هو ثابت وما هو متغير في المستوى اللغوي وتحولاته عبر الأزمنة والبيئات الثقافية المختلفة.

ويبدو هذا المستوى من التناص بواسطة عدّة أنواع من الكلمات[29]:

1. أسماء الأعلام التاريخية شريطة أن يكون لها دور في تأسيس الخطاب الذي تستدعيه.
2. الكلمات التي اكتسبت دلالة العَلَميّة كأسماء السور القرآنية.

3. الكلمات الاصطلاحية ذات المفهوم السائد في خطاب بعينه.
4. الكلمات الإيحائية التي تمتلك قدرة الإحالة إلى خطاب بعينه.

1) نلتقي في (الجداريّة) بأعلام تاريخية من النوع الأول تفصح جميعها عن طبيعة انتمائها إلى الخطاب الشعري القديم. وتدل الأسماء مباشرة إلى اشتهار أصحابها وتفوقهم ودورهم في تاريخ الشعرية العربية، فالسياق التاريخي العام يدلنا على أهمية تراث هؤلاء الشعراء وإسهاماتهم وصدى إبداعاتهم ومدى تأثيرهم في اللاحقين من الشعراء قديماً وحديثاً. ويشير السياق الخاص بالجدارية إلى بالغ اهتمام الشاعر بتلك النخبة، وعلاقته بالتراث الشعري ورؤيته المعاصرة له، مما يوحي بعلاقة خاصة بالشعراء الذين تمّ استدعاؤهم، تصل إلى درجة الاعتداد بتراثهم، لكونهم آباء شعريين له ولأجيال عديدة. وقد استدعاهم في سياقات مختلفة ترتبط بتجربته الشعرية ومبرراته الجمالية.

وأول هؤلاء الشعراء هو أبو العلاء المعريّ. وقد كشفت رؤية درويش لهذا الشاعر الفذّ عن جوهر أصيل في شخصيته ومعالم خطابه الشعري، وموقفه من نقاده. وتعدّى ذلك إلى استنطاق المعريّ كما يراه الشاعر فيلسوفاً ذا رؤية ثاقبة للحياة والناس والطبائع. إن المعريّ لدى درويش فيلسوف نافذ البصيرة، ينفي أن يكون مثل نقاده الذين فقدوا بصيرتهم وحكمتهم، كما فقدوا أهليتهم الأدبية ليكونوا كفواً لنقد أدبه والنظر فيه. يقول درويش[30]:

رأيتُ المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ
من قصيدتِهِ:
لستُ أعمى
لأُبصرَ ما تبصرونْ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدّي
إلى عَدَمٍ... أو جُنونْ

وقد يشير استنطاق المعريّ إلى نص شعري بعينه نظر فيه شاعرنا وتأمله وأحاله إلى دلالة تنتمي إلى رؤيته وتومئ إلى الخطاب المرجعي للتناصّ، فتكون قريبة وبعيدة في آن. وهذا هو قول المعريّ الذي نعنيه[31]:

اثنانِ أهلُ الأرضِ: ذو عقل بلا دينٍ وآخرُ دَيِّنٌ لا عقلَ لَهُ

فبين الإفراط والتفريط الذي يبدو عليه التصنيف الصارم لنوعين لا ثالث لهما من البشر، يكون العدم أو الجنون في الصورة التجريدية عند درويش. ولعل ذلك هو الذي أدى إلى استنطاق ضيفه في موقف كاشف يشبه القناع الناقص، فجعل الكلام منتمياً لشخصية المعريّ أو صادراً عنها بصيغة المتكلم، فاصلاً بين صوتين يشملان المقطع الشعري، ولكنهما محدّدان يعود كل منهما إلى ذات مختلفة عن الأخرى، وإن شابهت الأولى صنوها في موقف إقصاء الآخرين (النقاد).

ولم يكن المعريّ شاعراً متميزاً في تاريخ العربية فحسب، بل كان من أقدر أهل زمانه شعراً وعلماً[32]. وقد يعجب المرء حينما يعلم أن رهين المحبسين الذي عَزَفَ عن الناس ورغبَ عنهم وتحاشاهم ونبذهم، كان ناقداً حاداً للنظم السياسية والاجتماعية السائدة في عصره، وهو القائل في فساد الحكام وداء السياسة وهوان المحكومين[33]:

مُلَّ المُقامُ فكم أعاشرُ أمّةً أَمَرتْ بغيرِ صَلاحِها أمراؤُها

وإذا كان موقف درويش قد ميّز علاقة التناص مع المعريّ، فإن سياقاً آخر يبعث فيه ماضي امرئ القيس بوصفه شاعراً ذا تجربة فريدة تكشف عن أزمة إنسانية وجودية؛ فالتناص يتداعى فيه جماع شخصية الشاعر القديم في قطبيها: الأول القوافي أو الإبداع الشعري على الوجه المعلوم في تاريخ الشعر الجاهلي[34]، وما حفّز تلك التجربة من لهو ومغامرات اشتهر بها امرؤ القيس، حتى غدا في كثير من الأحيان أشبه بنموذج ينتمي إلى النماذج العليا التي أُسطرت في اللاوعي الجمعي للمجتمع العربي. والثاني أزمة الشاعر الوجودية بعد مقتل أبيه من قِبل بني أسد، وسعيه إلى قيصر الروم لمعاونته على الثأر[35].

يتداعى الخطاب الشعري لامرئ القيس وما يتعلق به من تجارب إنسانية، من خلال التناص الذي يختزل كل ذلك في مقطع قصير، حيث يقول الشاعر[36]:

تعبْتُ من لُغتي تقولُ ولا
تقولُ على ظهورِ الخيل ماذا يصنعُ
الماضي بأيّامِ امرئ القيس الموزَّعِ
بين قافيةٍ وقيْصَرَ...

إن استدعاء الشاعر الجاهلي يتجاوز مجرد الإشارة التاريخية، ليكون إنتاجاً نوعياً للماضي الخاص بخطاب الشاعر وما يتصل به على مستوى الفن والحياة، ولاسيما الإشكالية الوجودية في حياته، بطريقة تذكرنا بأسلوب الإلماعة الذي يومض للأحداث أو الشخصيات أو الرموز بإشارة خاطفة سريعة، لكنها تثير التداعي إلى موضوع التناص. والحقيقة إن قضية موروث امرئ القيس واستدعائه في نماذج من الشعر المعاصر، قد أفاض فيها أكثر من باحث، وعلى رأسهم د. علي عشري زايد الذي وجد – بحق – أن عزالدين المناصرة من أهم الشعراء الذين ارتبطوا وجدانياً وفكرياً وفنياً بموروثهم القديم، وصدروا عنه[37]، ولاسيما موروث امرئ القيس الذي تبدّى في تجربة المناصرة في وجوه فنية عدّة تصوّر نضال الملك الضليل لاستعادة مجده وكرامته المهدورة[38]. وفي دراسة حديثة العهد[39] عن التناص في شعر المناصرة، تمّ استظهار طرائق توظيف موروث الشاعر القديم وفقاً للطابع الدراميّ الخاص باستحضار أحداث حياة هذا الشاعر ووقائعها، وطابع التفاعلات الشعرية مع شعره[40]، خصوصاً الإحالات النصية والقناع والعناوين[41]. وكشف أحد النقاد[24] عن صدى هذا الشاعر في بعض قصائد لشعراء معاصرين مثل: سامي مهدي وفاضل العزاوي وعبد العزيز المقالح وعزالدين المناصرة[43].

وعندما يستدعي شاعرُنا طَرفَةَ بن العبد، فإنه يقيم معه علاقة تثير تساؤلات جديدة تدل على الضرورة الفنية لهذا الاستدعاء، وما يتصل به من التراث الشعري، وينتج عنه من بناء جديد للعلاقة القديمة بين أطراف ثلاثة هي: الموت، والذات الشعرية المبدعة، والذات الشعرية المستدعاة التي تمثل الشاعر القديم وخطابه الشعري، حيث تزدوج العلاقة بين الشاعرين، وتزدوج علاقتهما مرة أخرى بالموت، لأن حضور الغائب يعني استحضار الخطاب الذي يمثله، كما يعني استحضار أزمات حياة طرفة الذي خطفه الموت مبكراً، وهو ما يفرض ظلاله على سياق التناص والذات المبدعة التي تمارس نشاطاً إبداعياً على مستوى قراءة تراث الشاعر المستدعى، وما يختزنه مصطلح القراءة من تعدّدية في المنظور والتحليل والتأويل. يقول شاعرنا[44]:

أيُّها الموتُ انتظرني خارجَ الأرض،

...

انتظرني ريثما أُنهي

قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد.

وقد يبدو استحضار (هوميروس) الشاعر اليوناني المشهور، في القصيدة ضرورة ملحّة تمنح البنية التعبيرية رؤى تركّز على محاولة الشاعر احتضان تجربة شعرية قديمة والتواصل معها عبر استثارة الأبعاد الإنسانية وتطويعها خدمة لموقف الشاعر ورؤيته، وذلك عن طريق الخطاب الشعري القديم، وخصوصاً في الملحمتين الشهيرتين (الإلياذة) و(الأوذيسّة) اللتين تعدّان من أعظم الشعر الملحمي الأسطوري. فحضور الشاعر ليس مجرد ذكر لاسمه، وإنما هو استدعاء لخطابه وتجربته الفريدة، ولاسيما ما عُرف عنه من السعي والتجوال في أصقاع اليونان لتحقيق وجوده الإنساني واكتمال دوره ورسالته في الفن والحياة. يقول الشاعر[45]:

وعلّمني الشّعْرَ/ قد أتعلّمُ

التجوالَ في أنحاء " هومير " / قد

أضيف إلى الحكاية وَصْفَ

عكا / أقدم المدن الجميلةِ.

يسعى الشاعر إلى الحلول في تجربة (هوميروس) والتفوق عليها، وإكمال رسالة الشاعر، كما يبدو من التناص القائم على اصطناع التوازي والثنائيات، بحيث يكون درويش وعكا في مقابل (هوميروس) و(أثينا) أو (طروادة)، ويكون بذلك الجديد صنواً للقديم، أو متجاوزاً له، وإن استدعاه بالضرورة ليكون مفتاحاً للولوج إلى العالم الشعري الجديد.

2) ينبثق النص الغائب في بعض النماذج من سياق علاقة التناص، عبر كلمة مفردة اكتسبت دلالة العَلَميّة التي لا تنزاح عنها، لأنها تشير بقوة إلى خطاب محدد، وهو ما يتوافر بصفة خاصة في أسماء السور القرآنية، فمثلاً قول الشاعر[46]:

سأقول: صُبُّوني

بحرف النون، حيث تعبُّ روحي

سورة الرحمن في القرآن، وامشوا

صامتين معي على خطوات أجدادي

ووقع الناي في أزلي.

يكشف عن المرجع القرآني دون غموض، بل إنه يحيل بقصديّة إلى سورة الرحمن نصاً صريحاً. وقد ارتكز النص الشعري في عملية التناص على إثبات تعلقه بمرجعه، حسب النسق الذي ارتآه، حيث يبدأ من حرف (النون) إلى الكلمة بوصفها عنواناً للسورة، فالسورة بوصفها جزءاً من القرآن الكريم. وهو بذلك يشير إلى هذا النسق الشمولي الذي يرتب العلاقة بين الجزء والكل، مما يوحي باتساع حقل التناص حتى يشمل الخطاب القرآني كله، لكنه يتخذ السحر البياني الأخّاذ منطلَقاً وخاصيّة نابعة من فواصل الآيات في سورة الرحمن بالذات على الوجه الذي ورد في قوله تعالى: (الرّحمنُ. علّمَ القرآنَ. خَلَقَ الإنسانَ. علّمهُ البيانَ) (الرحمن: 4-1)

ولا شك أن التناص يحرّض المتلقي على التأمل في مكونات هذه السورة على أكثر من مستوى، لا يتسع المجال للإحاطة بها، ولكننا نكتفي بإضاءات حول خاصيّة الانسجام الموسيقي المنبعثة من خواتيم الآيات وفواصلها وما تحدثه من إيحاء تصويري وإيقاع صوتي مؤثر في المتلقي، ناتج من اختيار حرف المدّ والنون لازمة ضرورية في خاتمة كل آية كريمة[47]. أما الألف التي تسبق النون في أواخر كلمات الفواصل، فهي حرف من حروف المدّ الثلاثة المعروفة. ولعل الوقوف على آخر فواصل الآيات يصبّ في ازدياد الإحساس بالثبات ويسكّن اليقين في النفس حتى يتحول إلى قوة ساطعة مستمدة من الحقيقة الإلهية في وصف الله تعالى بالرحمن، وقدرته الخارقة لخلق الإنسان، وتعليمه إياه أسماء كل الأشياء أو اللغات[48].

تحتشد كل هذه الوجوه الجمالية والمسارات المعرفية في هذا التناص لتجعل منه تشكيلاً يستند إلى علاقة وثيقة بين النص الجامع المركزي والتناص القرآني في صورته أو مظهره الإفرادي، وما يتداعى حوله من وشائج دلالية عميقة مع حقل الإعجاز القرآني.

ويبدو التناص على المستوى الإفرادي كذلك من خلال إيراد اسم آية الكرسيّ في قول الشاعر(49):

ومحطّةُ الباصِ القديمةُ لي. ولي
شَبَحي وصاحِبُهُ. وآنيةُ النحاس
وآية الكرسيّ. والمفتاحُ لي.

تفتح المفردة الأبواب نحو أفق ضروري للكفاءة الأدبية عند المتلقي ليقدم كشفاً للعلاقة بين النص والمرجع القرآني، وتمحور التناص حول آية الكرسي التي تتبوّأ مركز الصدارة وبؤرة التعبير، وضرورة استحضار نصها كما جاء في قوله تعالى:

(اللّهُ لا إلـهَ إلاّ هُوَ الحيُّ القيُّومُ لا تأْخُذُهُ سِنَةٌ ولا نومٌ لهُ ما في السماواتِ وما في الأرضِ مَنْ ذا الذي يشفعُ عِندَهُ إلاّ بإذنهِ)... إلخ الآية (البقرة / 255). ويمكن النظر إلى توسط اسم الآية بين الآنية والمفتاح بشيء من التأويل الذي يُرجع الدلالة الأولى إلى حقبة تاريخية من حياة البدائيين قد تشير إلى تطور الإنسان القديم في سبيل الحياة، بينما تُكمل الثانية البعد الديني كجوهر للحضارة. وقد يدل المفتاح على ضرورة امتلاك الوسيلة المعرفية الأكثر نجاعة للولوج إلى الماضي وتعقيداته بوصفه أساساً للحاضر.

3) يتسع نطاق التناص في مظهره الإفرادي لكلمات اصطلاحية لها طابع معرفي معلوم في حقلها العلمي أو الثقافي. وقد وردت حالتان في هذا الإطار: الأولى تحيل إلى فلسفة الوجوديّة، والثانية إلى علم الفيزياء، حيث نجد قول الشاعر(50):

... يُغْريني
الوجوديون باستنزاف كلِّ هُنَيْهَةٍ
حريةً، وعدالةً ونبيذَ آلهةٍ.

يحيل مصطلح الوجوديين إلى صُلب الفلسفة الوجودية المعروفة، وإلى آباء هذه الفلسفة الذين شاركوا في تأسيس مفاهيمها ومنظومتها الفكرية من أمثال: (سرن كيركجورد) و(نيتشه) و(هيدجر) و(سارتر). والأخير تأثّر بالطريق الذي رسمه (هيجل)(51). وتُنسب هذه الفلسفة إلى مصطلح الوجود لاستغراقها في تأسيس منطلقات

وجود الإنسان، حيث يعدّ وجود الظاهرة في ذاتها المسألة الفلسفية الأولى لدى هيدجر وسارتر. والوجود الذي يعنيه سارتر هو الوجود في المعرفة، أي أن الإنسان لا يوجد إلا من خلال المعرفة التي يكون بها واعياً[52]. والمقولة الأساسية للوجوديين في هذا الصدد تتمثل في تأكيدهم أسبقية الوجود على الماهية. ويشير مصطلح الحرية والإرادة إلى عميق التفكير الوجودي، وتحريره للعقل الإنساني من قيود السوابق الدينية والظواهر المادية لدى هؤلاء الفلاسفة في غالبيتهم[53].

أما قول الشاعر[54]:

نسيْتُ ذراعيَّ، ساقيّ، والركبتين
وتُفّاحةَ الجاذبيةْ
نسيْتُ وظيفةَ قلبي.

فإنه يشير إلى ما عُرف بالجاذبية في علم الطبيعة. ويختزل المصطلح قصة (إسحاق نيوتن) الشهيرة، حينما كان جالساً في حديقته، فلفت انتباهه سقوط تفاحة على الأرض. وقد أوصلته هذه الظاهرة إلى فكرة وجود قوى جاذبية بين كل الأجسام في الكون، ونتيجة لاكتشافه أصبحت مجموعة من الظواهر الكونية مفهومة في العصر الحديث مثل سقوط الأجسام الحرة على الأرض، والحركة المرئية للشمس والقمر وغير ذلك[55].

4) يتوقف التناص مع المفردة على قوتها الإيحائية ومدى جذبها للتداعيات التي لا تزال تشير إلى خطاب محدد، على الرغم من أن الاعتماد على المفردات وحدها قد لا يمكّنا من رصد التداخل بين النصوص، لأن المفردة قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر[56]. ولكن هناك مفردات اكتسبت سمة خاصة من تاريخها العريق في خطابها، حتى يصح لنا القول إنها مفردات قرآنية حتى بعد تغيّر السياق وتغيّر الوظيفة النحوية يظل لها هذا الطابع[57]. فمثلاً مفردة الخلود تقع في سياق جديد خاص بالجدارية، وهو سياق مختلف عن أي سياق آخر وردت فيه سابقاً. وعلى الرغم من ذلك فإن دائرة معناها تمتد إلى السياق القرآني، وتنزع إلى استحضار دلالة الخلود الدائم

الأبدي الذي لا يتحوّل، كما جاء في الآية الكريمة: (ادخُلوها بسلامٍ ذلكَ يومُ الخلود) (ق / 34).

وقد رسّخت السياقات الكثيرة في القرآن[58] هذا المعنى للمفردة، مما يجعل من الصعوبة قراءتها مجردة عن هذه الظلال، ويحتم على المتلقي استحضار ذلك حتى وإن جاء في قول الشاعر[59]:

ساعدْني على ضجرِ الخلود، وكُنْ
رحيماً حين تجرحني، وتبزغُ من
شراييني الورودُ...

للدلالة على المفارقة الحادة والنزاع بين قدر الموت بوصفه قطعاً للحياة ونفياً لها، وعلى طموح الإنسان في البقاء. فالخلود بقي فكرة مثالية مستحيلة المنال، إلا بالانتقال الدلالي إلى عالم غيبي ينأى بها عن المفهوم المتداول بين الناس، ليربطها بالآخرة.

وفي سياق آخر تقوى العلاقة بين المفردة ومرجعها القرآني، بحيث تهدي المتلقي إلى الدلالة المنتجة سابقاً، كما في مفردتي " الطوفان " وقرينتها " السفينة "، فإنهما يدلان إلى السياق القرآني الخاص بسفينة نوح عليه السلام، وقصته مع قومه، والآية التي أجراها الله تعالى على يديه لتكون عبرةً للناس من بعده[60]. وقد وردتا في الآيتين:

(وَلَقَدْ أَرسلْنَا نُوحاً إِلى قومِهِ فَلَبِثَ فِيهِم أَلْفَ سَنَةٍ إلا خمسينَ عاماً فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُم ظالمُونَ. فأنجيْنَاهُ وَأَصحابَ السَّفينةِ وجعلناها آيةً للعالمينَ) (العنكبوت/ 14 – 15).

أما النص الشعري فقد وظّفهما لتمثّل مشهد الطوفان العظيم، وكأنه جارٍ أمام العيان[61]:

وأريد أن أحيا
فلي عَملٌ على ظهرِ السفينة. لا
لأُنقذ طائراً من جوعنا أو مِنْ
دُوارِ البحر، بل لأُشَاهِدَ الطُّوفانَ
عن كثبٍ.

هكذا نرى منهج التناص الشعري في إيجاد علاقة حميمة بينه وبين المفردات ذات النسق الخاص، بحيث تمثل استدعاءً حراً للخطاب الذي تنتمي إليه، وتكون ذات دلالة خفيّة أو مباشرة على مرجعها القديم، وهي لا تحقق هذا المستوى الإبداعي إلاّ إذا ظلت مؤشراتها تحمل طبقات الدلالة التاريخية لها، وتحيلنا إلى خطاباتها المختلفة.

الثاني: التناصّ التركيبيّ:

يمكن تمييز هذا النوع عن سابقه من خلال ما يقوم به من عملية انتخاب واعية لوحدة خطابية بعينها تقيم فوارق عديدة بينها وبين مجمل خطابها، وتقارب، في الوقت ذاته، بينها وبين السياق الشعري الذي ترد فيه، وهو ما يضفي على هذا التناص خصوصيّة، لأنه " يداخل بين وحدات دلالية بما يطرح إشكالية النسق على هذا السياق الهجين المتنوع زمنياً والمتعدد صوتياً "[62]. هذا النسق الجديد يُوصف بأنه فعالية إدماج وتوظيف[63].

وقد شاعت في التناصّ التركيبيّ أنماط تنتمي إلى أجناس متنوعة من النصوص، مثل: النص الديني، والنص الشعري، والنص التاريخي والنص الصوفي الفلسفي، بالإضافة إلى النص الأسطوري، وما يثيره من إشكاليات انتسابه إلى الذاكرة الجماعية وثقافة المشافهة؛ وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكن أن يعدّ نصاً تراثياً مكتملاً يُستدعى في الغالب بواسطة شخصياته أو أبطاله.

1) القرآن الكريم:

يعمد التناصّ في ما يبدو إلى تحويل المقتطفات القرآنية إلى صورة مشوشة، لكي تنسجم مع النص الشعري ومتطلباته الدلالية. ويكون ذلك باختيار وحدة أو أكثر من الخطاب القرآني، وتغيير بعضها وتحويرها وإخضاعها لاختبارات التركيب الشعري وشروطه، بحيث تظل حاملة شفرات لغوية منتمية لمرجعها الذي أُقتبستْ منه وتحوّلتْ عنه، دون إلغائه أو طمسه تماماً.

إن التحولات الطارئة على المقتبسات والتعديلات أمر لازم في التناص، حيث تدل على أن هذه المقتبسات قد أُعيدتْ صياغتها وتركيبها في عملية معقدة. يقول الشاعر مخاطباً الموت المترائي له[64]:

لا تكن فظاً غليظَ

القلب! لن آتي لأسخر منك.

يبدو النهي هنا منصبّاً على حالتين معروفتين في طباع الإنسان السيء، كصورة من صور الانحطاط البشري في سوء الخُلُق، وخلوّ القلب من الرقة والرحمة والرأفة. هذه الصورة نتاج فعالية الاستعارة التي تؤدي دوراً تشخيصيّاً، فتنقل موضوع الموت من عالم المجردات إلى عالم المحسوسات الخاصّ بالآدميين الأحياء الذين يتمتعون بمشاعر فائقة، وقيم فاضلة، ولذلك كان الفظّ غليظ القلب مثاراً للآية القرآنية: (**فَبِما رحمةٍ منَ اللهِ لِنتَ لَهُمْ ولو كنتَ فظاً غليظَ القلبِ لانفضُّوا من حولكَ فاعفُ عنهمْ واستغفرْ لَهُم**) (آل عمران/ 159)

هاتان الصفتان نُفيتا عن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وأُكّدَتْ خصاله السمحة من العفو والرحمة والشفقة، ولهذا وَجبَ ألاّ يكون غليظ القلب، بل يكون كثير الميل لإعانة الضعفاء وكثير التجاوز عن سيئاتهم والصفح عن زلاتهم[65]. أما الآية القرآنية في قوله تعالى: (**قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وجهِكَ في السماءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضاهَا فَوَلِّ وجهَكَ شطْرَ المسجدِ الحرامِ وحيثُ ما كنتمْ فولُّوا وجوهَكم شَطْرَهُ**)... إلخ الآية (البقرة/ 144)، فإننا نراها مرجعاً لأسلوب الشاعر استمدّ منها جزءاً هاماً من تراكيبه، حيث يقول[66]:

كلّما يَمّمْتُ وجهي شطرَ آلهتي

هنالك، في بلاد الأرجوان...

وقد كرّر جزءاً من هذا التركيب المُعدَّل في قوله[67]:

كلّما يمّمْتُ وجهي شطر أُولى

الأغنيات رأيت آثار القطاة على

الكلام.

فالتعديل طال جانباً كبيراً من المرجع الأساسي، حتى كاد أن يطمسه، لولا تحمّل المقتبسات بطبقات من الدلالة الأصلية في مرجعها، وقد تحوّلت إلى صورة جديدة تدل على خصوصية المقام الشعري الذي يؤكد تباين الدلالة بين النص والقرآن

كضرورة فنية للتناص. والشاعر هنا يركّز على النظر إلى الناحية في صورتي النصّين الشعريّين المثيتين. وتبدو آلية التناص قائمة على مبدأ التحويل والتعديل في أمثلة أخرى، منها قول الشاعر(68):

وحكيمٌ على حافّةِ البئرِ
لا غيمةٌ في يدي
ولا أحدَ عَشرَ كوكباً
على معبدي
ضاق بي جَسَدي

تحولات التناص تستهدف وحدة الخطاب المرجعي، لتكون هي ذاتها المحور الشعري. فالنبي يوسف عليه السلام الذي ألقاه إخوته في أعماق الجبّ، يصبح هنا حكيماً على حافة البئر، خلوّاً من الرؤيا أو بدائلها، مجرداً من حالة التقديس؛ فصورة يوسف أو قصته بالأحرى، تبهت وتغدو في الظّل، بينما تتقدم صورة الحكيم البديل، وإن استدعى الآية الكريمة: (**إذْ قالَ يُوسُفُ لأبيهِ يا أَبَتِ إنّي رأيْتُ أَحَدَ عشرَ كوكباً والشمسَ والقمرَ رأيْتُهم لي ساجدينَ**) (يوسف / 4).

ويقول الشاعر(69):

... وَضَعوا على
التابوت سَبْعَ سنابل خضراءَ إنْ
وُجِدَتْ، وبعضَ شقائق النُّعمان إنْ
وُجِدَتْ.

يستحضر قوله تعالى: (**قالَ تزرعُونَ سَبْعَ سِنينَ دَأَباً فما حصدتُّم فَذَرُوهُ في سُنبلِهِ إلا قليلاً مِمَّا تَأكلونَ**) (يوسف/47). ويستحضر كذلك قوله تعالى: (**وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهمْ إنَّ آيةَ مُلْكِهِ أَنْ يأتيكمُ التابوتُ فيه سَكينةٌ من ربّكُم وبقيةٌ ممّا تركَ آلُ موسى وآلُ هارونَ تحملُهُ الملائكةُ**).... إلخ الآية (البقرة / 248).

اقتطف من الآية الأولى تركيباً قرآنياً خاصاً برؤيا الملك التي عُرضت على يوسف عليه السلام لتأويلها، فكأن هذا التناص يوحي بنقل الدلالة إلى معنى الخصب

والحصاد دون ضده، وخصّ العددَ سبعة محوراً لهذه القيمة الإنسانية، وهو العدد ذاته المسيطر على الآية. وقد تحوّلت الدلالة القرآنية إلى معنى يدور حول تقديس الميّت، وأضاف الشاعر إلى ذلك مفردة التابوت التي تُسهم في الانتساب إلى عقيدة معينة، لأن التابوت أصلاً صندوق التوراة المقدّس، وقد كان آية وطمأنينة لأولئك القوم[70].

وعلى المنهج الشعري ذاته في تحويل المقتبسات نجد قول الشاعر[71]:

... سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صُمُودِ التينِ والزيتون في وجه
الزمان وجيشِهِ.

وهو يثير تعلقه بتراكيب مخصوصة من القرآن الكريم. ولا شك أن تركيب (البلد الحزين) و(صمود التين والزيتون)، في حالة تحويل وتعديل للمرجع القرآني في قوله تعالى: **(والتّينِ والزّيتونِ. وطُورِ سِينينَ. وهذا البلدِ الأمينِ)** (التين / 1 - 3).

وهذا تعديل يزيح بؤرة الدلالة من البلد الحرام (مكة)، إلى بلد آخر يصفه بالحزين، بصرف النظر إذا كانت الإشارة تحيل إلى بلد الشاعر أم أي بلد آخر منكوب. ويتم كذلك إزاحة دلالة التقديس للتين والزيتون بتفسيراتها المتباينة والغنية، إلى دلالة جديدة توحي بصراعٍ ملحمي يتسع نطاقه ليكون صراعاً كونياً. وعلى الرغم من التأويل الإشاري الحرّ للتركيب، فإنه لا يُسلخ عن مرجعه القرآني وظلاله الوارفة.

2) العهد القديم (التوراة):

تبرز التوراة مرجعاً تناصيّاً بين متناصّات الجدارية من خلال سفر الجامعة على وجه الخصوص، مع إشارة يتيمة لنشيد الأنشاد مقترناً بذكر سليمان عليه السلام. وقد ذكر السفران في نص شعري مكثّف الدلالة، يتجاوز مظهر ترصيع الخطاب بنمنمات مختلفة من النصوص المراجع، أو مجرد استعراضها، ليقيم رؤية متماسكة تضع الثنائيات أساساً لتشكيل نسق عام. وتتعمق هذه الثنائيات في أغوار النص الشعري الذي سنثبته بعد قليل، على هذا النحو المتقابل:

الماضي	الحاضر
نشيد الأنشاد والجامعة	النص الشعري
الممالك القديمة	الواقع الجديد
(الحرية)	(السجن)
الجمع	المفرد
(الأسماء)	(المتكلم)
الغياب	الحضور

يتجسّد الماضي في شخصية (سليمان) عليه السلام، وتُشير شواهد التناص إلى الدلالة المحورية التي تركّز على ضرورة تجاوز الماضي ومحاولة نسخه ونسيانه، في مقابل ذلك تتطاول دلالة الحاضر الكامنة في (الظلمة الشاسعة)، وهي تنتمي للصوت المهيمن بواسطة (ياء) المتكلم المفرد الذي يقف نداً أو صنواً أو وريثاً لعهد سليمان الملك. ويؤدي الاستفهام دوراً فاعلاً في تمييز هذه الرؤية، بحيث يجعل سحابات الشك والريبة تضيّق الخناق حول جدوى حضور الماضي المستمد من مرجعي الجامعة ونشيد الأنشاد. وإذا كان الموتُ، وهو الحقيقة غير الزائفة، مرتبطاً بالحضور، فإن التلاشي يصيب الماضي الذي يغدو باهتاً كشيء في ذمة التاريخ المنسوخ. يقول الشاعر[72]:

" سليمانُ كانَ "...
فماذا سيفعل موتي بأسمائهم
هل يضيء الذّهَبْ
ظلمتي الشاسعةْ
أم نشيد الأناشيد
والجامعةْ ؟

نشيد الأنشاد هو سفر توراتيّ يُنسب لسليمان عليه السلام بنص صريح كما جاء في أوله: "نشيد الأنشاد الذي لسليمان "[73]. يتلو ذلك كلام منسوب لسليمان نفسه ومحضيته (شوليت)[74]. وينسب سفر الجامعة للجامعة بن داود، وقد جاء تصريحه عن نفسه قائلاً: " أنا الجامعة كنت ملكاً على إسرائيل في أورشليم "[75]. ويُفتتح سفرُه

بتعريف الخطاب المقدس والشخصية على هذا النحو: " كلام الجامعة ابن داود الملك في أورشليم"[76].

ويُؤَسِّسُ خطابُ الجامعة على منظور ينتج دلالة بطلان الحياة وزيفها ونفي الحقيقة عن الموجودات والأشياء على وجه الأرض، حيث يمثل دال (الباطل) بنية نَسقيّة في هذا السفر. وقد بُدِئ بعد الكشف عن هوية الكلام وصاحبه بالقول: " باطلُ الأباطيل قال الجامعة. باطل الأباطيل الكلُ باطلٌ "[77]. وبالمقابل تشكل هذه الوحدة الخطابية التوراتية باقة من العلاقات وبنية أساسية في جدارية درويش، وقد انتشرت في أكثر من موقع على النحو الآتي:

1. (كلّ شيء باطلٌ، فاغنمْ
حياتَك مثلما هي برهة حُبلى بسائلها،
دمِ العشب المقطّر. عشْ ليومك لا
لحلمك. كلُّ شيء زائلٌ. فاحذرْ
غداً وعشِ الحياةَ الآن في امرأةٍ
تحبُّك. عِشْ لجسمك لا لوهمِكَ...)[78]

2. باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ[79]
كلُّ شيء على البسيطة زائلْ

3. باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ[80]
كل شيء على البسيطة زائلْ

4. باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ[81]
كل شيء على البسيطة زائلْ

يقام التناص في هذه السياقات الشعرية على مقتبسات من سفر الجامعة، مرتكزاً على وحدة بنائية شكلت نسقاً في خطاب الجامعة الذي أسّس حكمته الخاصة من تأمله كل الأشياء تحت الشمس، فأوجز قوله: " وجّهْتُ قلبي للسؤال والتفتيش عن كل عمل تحت السموات... رأيْتُ كلَّ الأعمال التي عُمِلَتْ تحتَ الشمس فإذا الكلُّ باطلٌ

وقبضُ الريح..."[82]. وقد وردت وحدات شبيهة بهذا الخطاب في الأصحاح الثاني والثالث والرابع من السفر المذكور[83]، بالإضافة إلى ما أثبتناه في السطور القليلة الماضية.

والأداء الشعري الأساسي الذي نهتم به يتمثل في طريقة تحويل هذه المقتبسات في نطاقها الحيويّ التناصيّ، فتتجاوز مدلولات خطابها المرجعي، وتصطحبه معها لتحوّله إلى رؤية جديدة تمتاز بعدم إبطالها لمؤشّرات الأبنية اللغوية للخطاب السابق، تماماً. كما نرى التباين والاختلاف ضرورة للرؤية الشعرية التي تحوّل الدلالة المنغلقة على التشاؤم في خطاب الجامعة، إلى انفتاح يجعل من السابق ذريعة ملحّة للنهل من الحياة في أبهى صورها، وأشهى رغائبها، وأجمل مفاتنها دون الالتفات لما يؤول إليه الغد من نقمة زوال المتعة، مادامت سنن الطبيعة تدل بقوة على الفناء وتلاشي الأشياء وبهتان الشباب.

وقد حمل الشاهد الثاني من المتناصات رؤية متفوقة لفكرة الخلود، وسبل تحقيقها، كما تتجلى في التكاثر والتناسل، وهو ما يجعل الحُلم أقرب إلى الفطرة الإنسانية الأولى، فتكون هزيمة الزمن بإصرار الأسلاف على التناسل ليمثل الأخلاف لهم امتداداً، ويحملوا بصمتهم. إن دال (الباطل)، وهو يشكل بنية لغوية مهيمنة، يرسّخ مدلولات الضياع والخسران تارة، ومناقضة الحقيقة تارة أخرى، بل الإتيان بالكذب والإفك والزيف[84]، ويقترن هذا الدال بدال (الزائل) في محاولة لجعل الدالين متشاكلين ومتكاملين في أداء الرؤية الشعرية، على الرغم من تباين المعنيين واختلافهما في المستوى المعجمي، إذ نجد المادة اللغوية لمفردة (زَوَلَ) تحوم حول معنى التحوّل والتغيّر والانصراف من حال إلى أخرى. وزائل بمعنى منقضٍ ومفارق لحاله الأولى[85]. ويُنظر إلى طبيعة النص الشعري على أساس التعبير الحقيقي والمجازي بجوار الأصل اللغوي لكلا المفردتين القرينتين المتلازمتين في التناص، وفي ضوء التركيب الشعري الذي يجمع أو يقارب بينهما في السياق، ويقوم بعضه في آخر الشاهد الأول على الجمع المطلق كما أقرّه العلماء[86]، وهو أحد وجوه معاني (أو) العاطفة التي تخرج عن معنى التخيير بين أمرين إلى الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه، على أساس اشتراكهما في معنى محدد يضمهما التركيب الشعري ليحقق شرط مناسبة المعنى بينهما، والفائدة حتى لا يمكن تقدير معنى مفردة (باطل) بوصفها معطوفاً عليه، بمعزل عن مفردة (زائل) بوصفها معطوفاً.

أما تكرار الجملتين الشعريتين: " كل شيء على البسيطة زائلْ " و" باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ "، كما وردتا في الشواهد السابقة، فقد جاء – في ما يبدو – لتوكيد المعنى وتقويته، بل لبعثه وبثّه في كل مرة من جديد، وإثارة اهتمام النفوس به. وقد يكون داعي التوكيد الناتج عن التكرار، هو رغبة المتكلم في تقوية معاني الكلام عند المخاطب وإثباته في نفسه، وإن كان غيرَ مُنكِر له[87]. ويهدف التوكيد في بعض دلالاته إلى إظهار معتقد النفس وإبرازه، لتزداد النفس يقيناً، لأن مقامها يقتضي ذلك[88]؛ فزوال الدنيا وانقضاؤها أمر يعرفه العاقل لشواهده الكثيرة في الغابرين واللاحقين، ولكن تذكّره يثقل على النفس ويهزها هزاً عنيفاً ويروّعها؛ فتحاول تناسي الحقيقة، حتى يقرع المسامع قولٌ يكرره صاحبه لإثبات ما هو ثابت غير منكور، ولكنه تنوسي.

وقد عُرف التكرار سنة بلاغية من سنن كلام العرب، وكما كانت عاداتهم في التكرار والإطناب، كانت في الاقتصاد والإيجاز[89].

ويقول الشاعر[90]:

للولادةِ وقتٌ
وللموتِ وقتٌ
وللصمتِ وَقْتٌ
وللنُّطقِ وَقْتٌ
وللحربِ وَقْتٌ
وللصُّلحِ وَقْتٌ
وللوقتِ وَقْتٌ
ولا شيءَ يبقى على حالهِ...
كلُّ نَهْرٍ سيشربُه البحرُ
والبحرُ ليس بملآن،
لا شيءَ يبقى على حالهِ
كلُّ حيّ يسيرُ إلى الموت
والموت ليس بملآن...

يعيد النص الشعري إنتاج خطاب الجامعة أو جزءاً منه، كما ورد في نصه الأصلي[91]: " لكل شيء زمان. ولكلّ أمر تحت السموات وقتٌ، للولادةِ وقتٌ وللموت وقتٌ، للغرْسِ وقتٌ ولقلع المغْرُوسِ وقتٌ. للقتل وقتٌ، وللشّفاءِ وقتٌ. للهدم وقتٌ وللبناءِ وقتٌ... ". النصف الأخير من المقطع مقتبس من الأصحاح الأول[92]: "كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن. إلى المكان الذي جرت منه الأنهار إلى هناك تذهب راجعةً".

يتكون التناصّ في المقطع عبر ظاهرة الثنائيات ومبدأ التحوّل، حيث تتجسّد المدلولات في المتقابلات والتضاد، لتعني شمول الحالات جميعاً، وطغيان فكرة الزمن المطلق متمثلاً في الموت أو الفناء. ولعل ذلك هو الذي جعل مركز الدلالة يطابق بين " البحر " و" الموت " في صورة نادرة ومثيرة، تشير إلى تحويل المعنويات إلى هيئات محسوسة تقرّب معنى الموت المجرد إلى الأذهان، بتصويره مكاناً مطلقاً لا حدود له، وكأنه لا يمتلئ ويطلب المزيد في كل مرة. إن حركة الثنائيات تتناوب في لحظات كاشفة للحقائق، مثلما يتجسد ذلك في دوال: الولادة وما تعنيه من تجاوز للموت، والموت وما يعنيه من غياب فيزيقي للأحياء، والصمت والنطق بدلالتهما على السكون والحركة، والحرب والسلام بدلالتهما المعروفة على الموت والحياة. وتبادل هذه المدلولات يعني تقابل كل مفردة بالضرورة مع مضادها، حتى تنتفي صفة الثبات المطلق والحركة المطلقة عن الأشياء.

ويحاول الشاعر في مثال آخر إعادة اكتشاف التجربة الإنسانية المريرة في رؤية الجامعة، من خلال علاقة الثيمات الرئيسية في الخطاب، مثل: العلم والجهل، والعلم والحزن. يقول الشاعر[93]:

عشْتُ كما لم يعشْ شاعرٌ
ملكاً وحكيماً...
هَرِمْتُ، سَئِمْتُ من المجدِ
لا شيء ينقصني
ألهذا إذاً
كلما ازداد علمي

تعاظم همّي؟
فما أورشليم وما العرش؟
لا شيءَ يبقى على حالهِ.

قد نلحظ في هذا المقطع نواة لتكوين قناع لشخصية الجامعة، واستحضاره ملكاً على أورشليم، وحكيماً في عصره. ولكن تحولات الخطاب تُبنى على أساس مبدأ تعضيد الدلالة وترسيخ المعنى الشعري عن طريق هذا النوع من الاستدعاء، ومرجعه الأساسي هو خطاب الجامعة في قوله: " وقد رأى قلبي كثيراً من الحكمة والمعرفة ووجّهْتُ قلبي لمعرفة الحماقة والجهل. فعرفت أن هذا أيضاً قبضُ الريح. لأنّ في كثرة الحكمة كثرةُ الغمّ والذي يزيد عِلماً يزيدُ حزناً "[94]. وبغض النظر عن تداخل الأداء الشعري بين ملامح القناع وآلية التناص وما بينهما من تواشج وتلاقٍ، فإن إحدى غايات تكوين التناص ومبرراته الجمالية تبدو في تبئير الدلالة الشعرية حول ثيمة (الموت) التي تبدو أنها تتحكم في استحضار هذا النوع من الخطاب بغرض المؤازرة والنفي معاً.

3) العهد الجديد:

يشكل التناص مكوناته من مختلف النصوص القديمة، والعهد الجديد مثل العهد القديم لم يزلْ محط اهتمام الشاعر وغيره من الشعراء. ولعل ما يتضمنه هذا المصدر الديني من خوارق مدهشة، وآيات معجزة يحفّز قدرات الشعراء ونوازعهم لتوظيفها وفقاً لرؤاهم المعاصرة.

يقول شاعرنا[95]:

أَعلى من الأَغوار كانتْ حكمتي
إذْ قلتُ للشيطان: لا. لا تَمْتَحِنِّي!
لا تَضَعْني في الثُّنائيات...

والتجريب في المسيحية حسب نصوص إنجيل متّى، أحد المعتقدات الأساسية في هذه الديانة، والتناص هنا يقلب الدلالة المرجعية ويحوّلها إلى طابع إنساني لا وجود للخوارق فيه؛ فالنهي ينصبّ على الخروج من اختبار التجريب حتى لا يكون الإنسان

بمثابة إله. وقد جاء ما نصّه[96]: " ثُمّ أُصْعِدَ إلى البريّة من الرُّوح ليُجَرَّب من إبليسَ. فبعدما صامَ أربعين نهاراً وأربعين ليلةً جاع أخيراً. فتقدَّم إليه المجرِّب وقال له إن كنتَ ابنَ الله فقل أن تصير هذه الحجارة خبزاً. فأجاب وقال مكتوب ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان... قال له يسوع مكتوبٌ أيضاً لا تُجرِّب الرّبَّ إلهَك".

يقول درويش[97]:

ولي السكينةُ. حبةُ القمح الصغيرةُ
سوف تكفينا، أنا وأخي العدوّ،
فساعتي لم تأتِ بَعْدُ. ولم يَحِنْ
وقتُ الحصاد. عليَّ أن ألجَ الغيابَ
وأن أصدّقَ أوّلاً قلبي واتبعَهُ إلى
قانا الجليل. وساعتي لم تأتِ بَعْدُ.

يقوم التناصّ على اقتطاف وحدة من خطاب العهد الجديد وتكييفها شعرياً في سياق ينتج دلالة جديدة تؤسس قيم المحبة والسلام، وتؤكد المؤاخاة الإنسانية، وتستشرف آفاق المستقبل المتأمّل لتحقيق مجتمع مثالي. جاء في إنجيل يوحنّا[98]: " وفي اليوم الثالث كان عرسٌ في قانا الجليل وكانت أمُّ يسوع هناك. ودُعِيَ أيضاً يسوع وتلاميذُه إلى العرس. ولما فَرَغتِ الخمرُ قالت أمُّ يسوع له ليس لهم خمر. قال لها يسوع مالي ولكِ يا امرأة. لم تأتِ ساعتي بَعْدُ". ويبدو أن التناص بإجراءاته العميقة يقوم بتفكيك الخطاب القديم، وإدخاله في بنية النص الشعري، حيث تتمخض دلالاته عن رؤية الشاعر التي تُبقي على علاقة فنية بالخطاب الأصلي ومكوناته اللغوية والتركيبية.

يقول الشاعر[99]:

ومثلما سار المسيح على البحيرة...
سرْتُ في رؤيايَ. لكنّي نزلْتُ عن
الصليب لأنني أخشى العُلوَّ ولا
أبشّرُ بالقيامة.

نراه يحيل إلى وحدات عدّة تنتمي إلى خطاب إنجيل متّى. الأولى خاصة بمعجزة المشي على الماء، حيث جاء في ذلك[100]: " **مضى إليهم يسوع ماشياً على البحر. فلما أبصره التلاميذُ ماشياً على البحر اضطربوا قائلين إنه خيالٌ** ". والثانية تتضمن قول الذين صلبوا المسيح[101]: " **إن كنتَ ابن الله فانزلْ عن الصليب** ". والثالثة تشير إلى قول المسيح نفسه عن قيامته[102]: " **قال وهو حيّ: إني بعد ثلاثة أيام أقومُ** ".

أما دلالة التناص فتشير إلى مبدأ التخالف مع المرجع بالضرورة للاختلاف بين جنسي الخطاب، وتحويل المدلولات إلى رؤية خاصة بالشاعر تنفي المعجزة وتنقلها لتحققها على مستوى الحلم الشعري!.

4) منمنمات شعرية:

يقع هذا السياق في نطاق تناص الخطابات والنصوص كسابقه، غير أنه خاص بالتداخل مع نصوص شعرية معاصرة، وهي جنس أدبي يصعب الإحاطة به، والتقاط المتناصات فيه لبعد الإحالات عن الوضوح وعدم الإشارة إلى مفاتيح النص في الغالب الأعم، ولذلك يهتدي الباحث إلى التناص عبر الذاكرة الوسيعة سواء أكانت فردية أم جماعية، وضرورة النظر والتأمل في قصائد الشعراء والاطلاع الواسع على اتجاهات الشعر المعاصر. وقد ورد التناص مع نموذجين من الشعر العربي المعاصر في خفاء وغموض. الأول تناصٌ مع عنوان قصيدة لأدونيس (هذا هو اسمي)، نشرت أول مرة في عام 1969م، وحمل مجلد من أعمال الشاعر هذا العنوان مرة أخرى حينما صدر في عام 1996م[103].

ونلحظ، بالتأمل في المتناصة، تحولات الخطاب الشعري الذي يحيل الوحدة اللغوية في الخطاب الأصلي إلى خطاب جديد مفارق لسابقه، فبينما يؤسِّس عنوان قصيدة أدونيس على اسم الإشارة المذكر وما يشير إليه من حقيقة الاكتشاف بواسطة الذات، وعلاقة المشار إليه بالصوت الشعري، نجد أن التناص قد تكوّن من خلال المخالفة المتمثلة في ضمير المخاطب، ليتحول الخطاب إلى صيغة جديدة يكون فيها القول مسنداً لذات أخرى تختلف في طبيعتها عن ضمير المتكلم الأول. يقول درويش[104]:

هذا هو اسمُكَ /

قالتِ امرأةٌ،

وفي موضع آخر يكرر ذلك بسمات أخرى للمرأة[105]:

قالتِ امرأةٌ،

وغابت في ممرّ بياضها

هذا هُوَ اسمُكَ، فاحفظ اسمَكَ جيّداً !!

والنموذج الثاني كان مع عنوانين من قصائد عزالدين المناصرة النثرية. يقول درويش[106]:

وأنا أنا، لاشيءَ آخرَ /

واحدٌ من أهل هذا السهل...

في عيد الشعير أزورُ أطلالي

البهيَّة مثل وَشْمٍ في الهُويّةِ.

...

وفي عيد الكروم أَعُبُّ كأساً

من نبيذ الباعةِ المتجوِّلينَ...

وإذا كان عيد الشعير وعيد الكروم من الناحية الأسطورية يعودان إلى طقوس الكنعانيين القدماء، وما تحمله من معاني الخصب والنماء، فإن تحقق وجود الخطاب بهذه الطريقة يستدعي بالضرورة عنوانين لقصيدتين من شعر المناصرة وهما: (عيد الشعير) و(عيد الكروم) المنشورتين في عام 1983م[107]. لكن مفارقة شعرية هامة تتكون من خلال تفاعل التناص الذي يرتكز على التحول من صيغة الغائب في النص الشعري السابق إلى صيغة ضمير المتكلم كما في الضمير المنفصل (أنا) وياء الملكية المتصلة، بينما يبدو نص المناصرة في إطار الحديث عن الغائب، حيث يقول في قصيدة عيد الشعير[108]:

الكنعانيون يحتفلون بعيد الشعير في الأباطح

5) الأسطورة:

يدلّ التناصّ الأسطوري على أنه ذو طابع مختلف عن أنواع الخطاب الأخرى؛ لأنه يتجلى بواسطة استدعاء الشخصية الأسطورية التي يعدّ توظيفها بمثابة استحضار نص الأسطورة ذاتها، أو جزء منها. وعلى الرغم من قلة ما ورد من التناصّ مع الأسطورة، فإن الخطاب الخاص بها متنوع، من حيثُ اشتماله على الأسطورة البابلية متمثلة في ملحمة (كلكامش)، والأسطورة اليونانية ممثلة في ملحمة (الأوذيسة) لـ (هوميروس)، والأسطورة الكنعانية متمثلة في (عنات).

وقد جاء التناصّ مع ملحمة كلكامش استثارةً للسؤال الأزلي عن إشكالية مصير الوجود الإنساني، كما طُرحت عبر شخصية (كلكامش) ملك أوروك، ونظيره أو صديقه (أنكيدو) الذي كان موته مثاراً لتفكير الملك في سر الخلود، ورحلته إلى (أوتونابيشتوم) للحصول على نبتة تجدّد الشباب، وضياع تلك النبتة ورجوعه إلى مدينته صفر اليدين[109].

يقول الشاعر[110]:

لا بد لي من حلِّ هذا
اللغز أنكيدو
...
...
ظلمتُك حينما قاومت فيك الوحشَ
بامرأة سقتْك حليبَها، فأنِسْتَ...
واستسلمْتَ للبشريِّ. أنكيدو ترفّقْ
بي وعُدْ من حيثُ مُتَّ، لعلنا
نجد الجواب، فَمَنْ أنا وحدي؟

أسلوب الخطاب في المقطع يوحي بتقمّص الصوت الشعري لصوت كلكامش الغائب الحاضر، بحيث يتخذ شكل التسريد الشعري لقصة (أنكيدو) أو جوهرها الرمزيّ، إذ يمثل هذا البطل الأسطوري الفطرة البشرية الأولى، أو البدائي الأول قبل

اكتشافه الحياة المدنية القديمة. والشاعر يستمد خطابه من النص الأسطوري في روايته الأكدية التي كشفت عن علاقة (كلكامش) بأنكيدو وما كان بين الإنسان المتوحش أنكيدو والمرأة الفاتنة اللعوب التي أغوته وظلت معه ستة أيام وأقنعته بالذهاب إلى مدينة (أوروك)، حيث تعلّم فيها عادة الناس وحياة المدينة[111].

وجاء استدعاء الإلهة (عنات) في موضعين من الجدارية، نكتفي بذكر أحدهما، حيث يقول الشاعر[112]:

فغنّي يا إلهتي الأثيرةَ، ياعناةُ،

قصيدتي الأولى عن التكوين ثانيةً...

فقد يجدُ الرُّواةُ شهادةَ الميلاد

للصفصاف في حجرٍ خريفيّ.

يحيل المقطع إحالة جليّة إلى أسطورة عنات، وهي إلهة تمثل في المثيولوجيا الكنعانية إلهة الخصب والزراعة، وتمثل أيضاً الاتحادات الثابتة بين الجنسين[113]. وعلى الرغم من تأسيس رؤية الشاعر على البعد الأسطوري لهذه الشخصية كما وردت في الأساطير الكنعانية، فإنه قد انشغل بفكرة البدايات الأولى لتكوين الحياة في رحم التاريخ الأسطوري، وقضية الوجود على مستوى فكرة الإخصاب والتكاثر، وزاوجَ بين ذلك، وبين القصيدة بجعلها أغنية مقدسة تسجل بدايات الحياة، وهو ما يلفت الانتباه إلى الأسطورة بوصفها سجلاً شفاهياً للمقدّس وللشعائر التي كانت تمارس في المعابد عند البدائيين.

أما التناص مع (الأوذيسة)، فقد كان بطريقة مختلفة، أي عبر الإشارة إلى الموقف الإنساني المتعلق بـ (أوذيسيوس) أو (أوليس) المحارب الفذّ والبطل الأسطوري الخارق، والإشارة إلى موقف زوجته الوفية (بينيلوب) التي انتظرت عودته من تيهه في البحار والجزر المخيفة، بعد الانتصار في حرب طروادة المشهورة في القصص الميثولوجية القديمة[114]. يقول الشاعر[115]:

وعلّميني الشعرَ / مَنْ غزلتْ قميصَ

الصوف وانتظرتْ أمام البابِ

أَوْلَى بالحديث عن المدى، وبخيبة
الأمل: المحاربُ لم يعدْ. أو
لن يعودَ.

هكذا نرى أن التناص اكتفى بالتلميح دون التصريح، إلى مواقف إنسانية فذّة دون ذكر أسماء أو شخصيات.

ولعلنا في الختام نستطيع القول إن درويش تمكّن – كعادته – من فتح آفاق قصيدته الملحمية على أعماق الموروث الثقافي المتنوع بخطاباته الفذّة، وعلى الخطابات الدينية، حتى غدت (الجدارية) حديقة غنّاء ذات أصوات عديدة لا تخرج إلا من حنجرته. ويبدو أن التناصّ يهدف أساساً إلى تكوين نسيج شعري جمالي يكون فسيفساء شعرية ذات منمنمات منصهرة في قصيدة النص الجامع. إن تقنية التناص في الجدارية تعد من أرقى الوسائل التي أبدعها الشاعر لتحقيق أعلى درجات الشعرية عبر تواشج حميميّ بين القصيدة المعاصرة وأنواع الخطاب الشعري والديني والفلسفي أيضاً. ويبدو أن الجدارية قد اختطت لنفسها منهجاً ورؤية شعرية متميزة تراكم خبرات القصيدة المعاصرة بوصفها ذاكرة شعرية مفتوحة على خطابات متنوعة قديمة وحديثة؛ وبالتالي لم تعد صناعة الشعر والحذق بأصوله الفنية مجردة من وعي الشاعر بالثقافة التاريخية والتفاعل معها.

هوامش الفصل الرابع

(1) النقاش، رجاء، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، 1969م، ص 133، وراجع فضل، د. صلاح، أساليب الشعريّة المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995م، ص 161.

(2) راجع شعث، د. أحمد جبر، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، خان يونس، 2002 م، ص 240، وما بعدها، حيث تمت دراسة القصيدة المذكورة.

(3) راجع الجزار، د. محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ط1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 7، وما بعدها.

(4) حمداوي، د. جميل، " السيموطيقا والعنونة "، عالم الفكر، مجلد 25، العدد الثالث، يناير – مارس، 1997، ص96.

(5) راجع حمداوي، د. جميل، " السيموطيقا والعنونة "، ص 97.

(6) راجع الجزار، د. محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ص 77.

(7) راجع دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص 104– 105.

(8) ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس (ت 395 هـ)، مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 431 – 432.

(9) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (ت 711 هـ)، لسان العرب، ط 1، دار صادر، بيروت، 1990، مجلد4، ص 121 – 122.

(10) ابن فارس، مقاييس اللغة، ص 431.

(11) راجع السيد، د. عبد الحميد مصطفى، المغني في علم الصرف، ط1، دار صفاء للنشر، عمان، 1998، ص 196–197.

(12) راجع ابن عقيل، قاضي القضاة بهاء الدين بن عبد الله (ت 769 هـ)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط20، دار التراث، القاهرة، 1980، ج1، ص244– 246.

(13) راجــع عبد المطلب، د. محمد، النص المُشكل، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يوليو 1999م، ص252.

(14) حليفي، شعيب، هويّة العلامات – في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م، ص11.

(15) حليفي، هوية العلامات، ص 20.

(16) درويش، محمود، جدارية محمود درويش، ط1، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، يونيو2000م، ص17. وسنشير إليها بعد ذلك بالجدارية.

(17) القمــاش، د. السيد، التصوير الجداري في مقابر بني حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994م، ص21.

(18) راجــع يوسف، سعدي، ديوان سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، ط 3، 1988م، المجلد الأول، ص 149.

(19) راجــع جبرا، إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان – دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982م، ص219.

(20) راجــع فونتانـــي، جاك، سيمياء المرئي، ترجمة د. علي أسعد، ط1، دار الحوار، سوريا، 2003م، ص5.

(21) فونتاني، جاك، سيمياء المرئي، ص 5.

(22) الجدارية، ص 42.

(23) الجدارية، ص 102 – 103.

(24) راجــع التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، تحقيق د. فخر الدين قبادة، ط4، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ص4.

(25) الجدارية، ص 36.

(26) راجع حليفي، شعيب، هوية العلامات، ص 17.

(27) راجع الجزار، د. محمد فكري، لسانيات الاختلاف، ص 309.

(28) راجــع عــبد المطلــب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، (د. ناشر)، القاهرة، 1990م، ص139.

(29) الجزار، د. محمد فكري، لسانيات الاختلاف، ص 311.

(30) الجدارية، ص 31 – 32.

(31) المعرّيّ، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخيّ (363 – 449 هـ)، ديوان لزوم مالا يلزم (اللزوميات)، تقديم وشرح د.وحيد كبابة وحسن حمد، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996، مجلد 2، ص 301.

(32) راجع السمرائي، د. إبراهيم، دراسات في تراث أبي العلاء المعريّ، ط1، دار الضياء للنشر، عمان، 1999، ص86.

(33) المعريّ، اللزوميات، مجلد 1، ص 54.

(34) راجع، شرح ديوان امرئ القيس، ط 2، منشورات دار إحياء التراث، بيروت، 1969م، ص 8 – 18.

(35) شرح ديوان امرئ القيس، ص 18

(36) الجدارية، ص 72.

(37) زايد، د. علي عشري، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م، ص 87.

(38) راجع زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص 93 – 116.

(39) وعد الله، ليديا، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2000م.

(40) وعد الله، التناص المعرفي، ص 140.

(41) راجع وعد الله، التناص المعرفي، ص 145 – 173.

(42) راجع ربابعة، د. موسى، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، الأردن، ط1، 2000م، ص 9 وما بعدها.

(43) راجع ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص 15 – 42.

(44) الجدارية ص 49.

(45) الجدارية، ص 98. ولم نتدخل في رسم النص، فهو من صنيع الشاعر. وبخصوص توظيف الأسطورة في الشعر الفلسطيني راجع شعث، د. أحمد جبر، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، فصل تقنيات توظيف الأسطورة ص 105 – 230، وفصل مستويات توظيف الأسطورة ص 231 – 335.

(46) الجدارية، 49 – 50.

(47) راجع أنيس، د. إبراهيم، الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1979م، ص 55.

(48) راجـــع القرطبـــي، محمـــد بن أحمد الأنصاري، (ت 671 هـ)، الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1985، ج 17، ص 152.

(49) الجدارية، ص 101.

(50) الجدارية، ص 45.

(51) راجـــع كـــارس، جيمس ب.، الموت والوجود – دراسة لتصور الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي، ترجمة بدر الديب، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص 474.

(52) كارس، الموت والوجود، ص 474.

(53) راجع الخولي، د. يمنى، الوجودية الدينية – دراسة في فلسفة باول تيليش، ط1، دار قباء، القاهرة، 1998 الجدارية، ص 66.، ص 11.

(54) الجدارية، ص 66.

(55) راجع أ. كيتا يجور ووسكي، ول. لانداو، الفيزياء للجميع، ترجمة بإشراف د. داود سليمان كرمي المنير، ط 1، دار مير للطباعة، موسكو، الاتحاد السوفيتي، 1968، ص 179.

(56) راجـــع عـــبد المطلـــب، د. محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ط1، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1995، ص 170.

(57) عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 170.

(58) وردت مفردة الخلود، أو مشتقاتها في سور عديدة مثل: محمد / 15، النساء / 14، الحشر / 17، والبقرة / 25.

(59) الجدارية، ص 45.

(60) الزحيلـــي، د. وهبة، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق، 1998، ج20، ص 208.

(61) الجدارية، ص 48.

(62) الجزار، د. محمد فكري، لسانيات الاختلاف، ص 315.
(63) الجزار، لسانيات الاختلاف، ص 315.
(64) الجدارية، ص 62.
(65) راجع الرازي، الإمام فخرالدين محمد بن عمر بن الحسين (ت 604 هـ)، التفسير الكبير أو مفتاح الغيب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990م، مجلد 5، ج9، ص52.
(66) الجدارية، ص 72.
(67) الجدارية، ص 79.
(68) الجدارية، ص 86.
(69) الجدارية، ص 50.
(70) مخلوف، الشيخ حسين، كلمات القرآن: تفسير وبيان، ط 1، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص29، والشعراوي، الشيخ محمد متولي، تفسير الشعراوي، طبعة أخبار اليوم، قطاع الثقافة، القاهرة، 1991، مجلد 8، ص 5129.
(71) الجدارية، ص 49.
(72) الجدارية، ص 91.
(73) الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، إصدارات دار الكتاب المقدس في العالم العربي، 1983، نشيد الأنشاد، الأصحاح الأول، ص 985.
(74) الكتاب المقدس، نشيد الأنشاد، الأصحاح الأول، ص 985.
(75) العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الأول، ص 972.
(76) العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الأول، ص 972. كذا في الأصل، ولم نتدخل في أي نص أثبتناه.
(77) العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الأول، ص 972.
(78) الجدارية، ص 84.
(79) الجدارية، ص 87.
(80) الجدارية، ص 88.
(81) الجدارية، ص 91.

(82) العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الأول، ص 972.

(83) راجع العهد القديم، سفر الجامعة، ص 973، ص 975، ص 976 بالترتيب المذكور للأصحاحات.

(84) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 11، ص 56.

(85) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 11، ص 314 – 317 مادة (زول).

(86) راجع ابن هشام الأنصاري، عبد الله بن يوسف (ت 761 هـ)، مغني اللبيب عن كتاب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1992. ج 1، ص 75. وراجع ص 74 – 85.

(87) أبو موسى، د. محمد، خصائص التراكيب – دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، 1980، ص 60. وراجع ص 61 – 62.

(88) أبو موسى، خصائص التراكيب، ص 62.

(89) الكرماني، محمود بن حمزة، أسرار التكرار في القرآن، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، ط2، دار الاعتصام، السعودية، جدة، 1976، ص 213.

(90) الجدارية، ص 90.

(91) العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الثالث، ص 974.

(92) العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الأول، ص 972.

(93) الجدارية، ص 89.

(94) العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الأول، ص 973.

(95) الجدارية، ص 42 – 43.

(96) العهد الجديد، إنجيل متّى، الأصحاح الرابع، ص 6 ج.

(97) الجدارية، ص 43.

(98) لعهد الجديد، إنجيل يوحنّا، الاصحاح الثاني، ص 147 ج.

(99) الجدارية، ص100، وجاء هذا النص في ص 92.

(100) لعهد القديم، إنجيل متّى، الأصحاح الرابع عشر، ص 27 ج.

(101) إنجيل متّى، الأصحاح السابع والعشرون، ص 53 ج.

(102) إنجيل متى، الأصحاح السابع والعشرون، ص 54 ج. وهناك تناص مع العشاء المبارك في قصيدة الشاعر، ص 21.

(103) أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، منشورات دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 1996م، ص221. وانظر ص 239.

(104) الجدارية، ص 9.

(105) الجدارية، ص 15

(106) الجدارية، ص 75

(107) المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية – ديوان عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية، بيروت، ط 1، 1994م، ص 411، ص420.

(108) المناصرة، الأعمال الشعرية – ديوان عز الدين المناصرة، ص 411.

(109) راجع ملحمة كلكامش، ترجمها عن الأكدية وعلق عليها د. سامي سعيد الأحمد، ط1، دار الجيل، بيروت، دار التربية، بغداد، 1984، ص 25 – 30.

(110) الجدارية، ص 82 – 84.

(111) راجع ملحمة كلكاش، ص 26 – 27.

(112) الجدارية، ص 46، والموضع الثاني ص 46 أيضاً.

(113) الآلئ من النصوص الكنعانية، ترجمة، هـ. ي. ديل ميديكو، نقلها إلى العربية، مفيد عرنوق، ط2، دار أمواج للطباعة، بيروت، 1989، ص 48. وراجع ص 62.

(114) راجع حاتم، د. عماد، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988م، ص 592– 609.

(115) الجدارية، ص 100.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، إصدار دار الكتاب المقدس في العالم العربي، 1983م.

أولاً: العربية

1- الأحمد، د. سامي سعيد (مترجم)، ملحمة كلكامش، ترجمها عن الأكديّة وعلق عليها، د. سامي سعيد الأحمد، دار الجليل، بيروت، دار التربية، بغداد، 1984م.

2- الأحوص، عبد الله بن محمد الأنصاري، شعر الأحوص، جمع وتحقيق د. إبراهيم السمرائي، مكتبة الأندلس، بغداد، 1969م..

3- أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 1996م، المجلد الثاني.

4- أزولد، وتزيفان، الدلالة والمرجع- دراسة معجمية، ضمن كتاب المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تزفيتان تودوروف وآخرون، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2000م.

5- إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة،1994م.

6- إسماعيل، د. عز الدين، جماليات السؤال والجواب، ط1، دار الفكر العربي- سلسلة كراسات نقدية(1)، القاهرة، 2005م.

7- أطيمش، د. محسن، دير الملاك- دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام- سلسلة دراسات(301)، بغداد، 1982

8- أنجينو، مارك، وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم، أحمد المديني، ط 2، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1989م.

9- الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف،تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق الشيخ عادل عبد الموجود وزميله، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.

10- أنـيس، د. إبـراهيم، الأصـوات اللغوية، ط 5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1979م.

11- أوروسيوس، تاريخ العالم، الترجمة العربية القديمة، حققها وقدم لها د. عبد الرحمن بدوي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.

12- أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، القاهرة، مكتبة الشباب بالمنيرة، ط2، 1992.

13- إيفاناكـوس، خوسـيه ماريـا بوثو إيلو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة، د. حامد أبو حامد، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، (د.ت).

14- باختـين، ميخائيل، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ود. يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1986م.

15- باختـين، ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، ط1، النـشر المشترك بين دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ودار الشؤون الثقافيةالعامة، بغداد، 1986م.

16- بارت، رولان، لذة النص، ترجمة د. منذر عياشي، ط 1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1992م.

17- ـــــ، هسهسة اللغة، الأعمال الكاملة(2)، ترجمة د. منذر عياشي، حلب – سوريا، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1999.

18- ـــــ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، الأعمال الكاملة(5)، ترجمة د. منذر عياشي، حلب – سوريا، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1999.

19- ــــــــ، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة د. محمد برادة، ط3، الرباط،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1985م.

20- بالمر، فرانك، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة د. خالد محمود جمعة، الكويت، مكتبة دار العروبة، ط1، 1999.

21- البحتـري، أبو عبادة الوليد بن عبيد، الديوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، دار المعارف– سلسلة ذخائر العرب،القاهرة 1963.

22- بحيــري، د. سعيد حسن، علم لغة النص - المفاهيم والاتجاهات، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1997.

23- بــشبندر، ديفــيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

24- البغدادي، العلامة عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب العرب، أشرف على طبعه محمد البخشوبجي، دار العصور للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).

25- بسيــسو، د. عــبد الرحمن، قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر- قصيدة القناع نموذجاً، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 16، العدد الأول، القاهرة، 1997.

26- الــبطل، د. علي، الرمز الأسطوري في شعر السياب، ط1، شركة الربيعان للنشر، الكويت، 1982.

27- البياتــي، عــبد الــوهاب، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م.

28- البيضاوي، القاضي ناصر الدين الشيرازي، تفسير البيضاوي المسمى أنوار التنزيل وأسرار التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).

29- بنــيس، د. محمــد، الشعر العربي الحديث، المجلد الثالث (الشعر المعاصر)، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط2، 1996.

30- التبريــزى، الإمــام يحيــى بــن علي الخطيب، تحقيق د. فخر الدين قباوة، ط4، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980م.

31- تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996م.

32- تــودوروف، تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط2، 1990.

33- جــاد، د. عــزت محمد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002م.

34- جبـرا، إبـراهيم جبـرا، الحـرية والطوفان – دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982م.

35- الجرجانـي، الإمـام عـبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992.

36- الجرجانـي، علي بن محمد السيد الشريف، كتاب التعريفات، تحقيق د. عبد المنعم الحنفي، القاهرة، دار الرشاد، (د.ت).

37- الجرجانـي، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط3، (د.ت).

38- الجزار، د. محمد فكري، لسانيات الاختلاف – الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، ط 1، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، 2001م.

39- الجـزار، د. محمـد فكـري، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

40- جودة، د. عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، القاهرة، ط2، 1983.

41- جيـرو، بييـر، الأسلوبية، ترجمة د. منذر عياشي، حلب – سوريا، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994.

42- جنيت، جيرار، خطاب الحكاية – بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997.

43- الجيلـي، عـبد الكريم، شرح مشكلات الفتوحات المكية، تحقيق د. عاطف جودة، القاهرة، (د.ت).

44- حاتم، د. عماد، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988م.

45- (أبـي حـازم)، د. أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1993م.

46- حـافظ، د. صبري، أفق الخطاب النقدي – دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط1، دار شرقيات، القاهرة، 1996م.

47- الحاوي، إيليا، شرح ديوان الفرزدق، ط1، ج2، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، 1983م.
48- الحتي، د. حنا نصر، شرح ديوان الأعشى الكبير، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1414هـ- 1994م.
49- حدّاد، علي، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.
50- حسّان، د. تمّام، اللغة العربية معناها ومبناها، الدار البيضاء، دار الثقافة (د.ت).
51- حسن، د. عبد الكريم، الموضوعية البنيوية- دراسة في شعر السياب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983م.
52- الحطيئة، ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1987.
53- الحلاّج، الحسين بن منصور، الديوان، صنعه وأصلحه د. كامل العبدري، ط1، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 1997.
54- حليفي، شعيب، هوية العلامة – في العتبات والتأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م.
55- حمداوي، د. جميل، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد 3، يناير / مارس، 1997.
56- الخولي، د. يمنى، الوجودية الدينية – دراسة في فلسفة باول تيليش، دار قباء، القاهرة، 1998.
57- الدائم ربي، الحبيب، الكتابة والتناص في الرواية العربية – دراسة نصيّة لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني، ط 1، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 2004م.
58- داغر، شربل، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997.
59- دايك فان، تون. أ، علم النص – مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة د. سعيد حسن البحيري، القاهرة، دار القاهرة، ط1، 2001.

60- ------، النص والسياق – استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2000.
61- درويــش، محمــود، جدارية محمود درويش، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، حزيران/ يونيو 2000م.
62- دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت).
63- أبــو ديب، د. كمال، الأنساق والبنية، فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو، 1981، ص73.
64- أبــو ديب كمال. د. كمال، جدلية الخفاء والتجلي، بيروت، دار العلم للملايين، ط3، 1984.
65- دي بوجــراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان، ط 1، عالم الكتب، القاهرة،1998.
66- ديل ميديكو، هــي، (مترجم عن الفنيقية)، الآلئ من النصوص الكنعانية، نقلها إلى العربية، مفيد عرنوق، ط2، دار أمواج، بيروت، 1989م.
67- ابن ذريل، عدنان، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1989.
68- الراجحي، د. عبده، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت).
69- ربابعــة، د. موســى، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، الأردن، 2000م.
70- الــرازي، الإمام فخر الدين محمد بن عمر، (544هـ – 604هـ)، التفسير الكبير أو مفاتــيح الغــيب، دار الكــتب العلمــية، بيروت، 1990، الجزء السابع والثامن والتاسع.
71- روبــول، آن وموشــلار، جــاك، التداولية اليوم – علم جديد في التواصل، ترجمة د. ســيف دغفــوس، ود. محمد الشيباني، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2003، ص79.
72- رماني، إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، (إيداع 15 – 91).

73- الرمانـــي والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط2 1968.

74- رنـــسمان، ســتيفن، تــاريخ الحــروب الصليبية- الحرب الأولى وقيام مملكة بيت المقدس، نقله إلى العربية د. السيد الباز العريني، ط3، (د.ناشر)، بيروت، 1993م.

75- ريكـــور، بـــاول، مـــن النص إلى الفعل - أبحاث التأويل، ترجمة د. محمد برادة وحسّان بورقية، الرباط، دار الأمان، ط1، 2004.

76- زايـــد، د. علـــي عشري، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م.

77- الزحيلـــي، د. وهـــبة، التفـــسير المنيـــر في العقيدة والشريعة والمنهج، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق، 1998.

78- الزركليّ، خير الدين، الأعلام، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، أيار 1986م.

79- الزمخـــشري، جـــار الله محمـــود بن عمر، أساس البلاغة، الجزء الثاني، القاهرة، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

80- الزمخشري، جار الله محمود بن عمر، الكشاف، دار المعرفة، بيروت، (د.ت).

81- ســـلامة، أمـــين، معجـــم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، ط2، مؤسسة العروبة، القاهرة، 1988.

82- الـــسلميّ، أبو عبد الرحمن، طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبه، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

83- الـــسمرائي، د. إبراهيم، دراسات في تراث أبي العلاء المعرّيّ، ط1، دار الضياء، عمّان، الأردن، 1999.

84- الـــسندوبي، حـــسن، شـــرح ديوان امرىء القيس، ط5، مطبعة الاستقامة، القاهرة، (د.ت).

85- الـــسياب، بـــدر شـــاكر، الديوان (الأعمال الشعرية الكاملة)، دار العودة، بيروت، 1995م.

86- الـــسيد، د. عبد الحميد مصطفى، المغني في علم الصرف، ط1، دار صفاء، عمّان، الأردن، 1998م.

87- السيوطي، الإمام جلال الدين عبد الرحمن، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، مطبعة السعادة بمصر ومطبعة منير، القاهرة وبغداد، 1952م.

88- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت – صيدا، المكتبة العصرية، 1988.

89- شاهين، محمد، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992م.

90- الشايب، أ. أحمد، الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1998.

91- شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية – دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمه وقدم له وعلق عليه د. محمود جاد الرب، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، 1987.

92- شعث، د. أحمد جبر، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، مكتبة القادسية للنشر، خان يونس، 2002م.

93- الشعراوي، الشيخ محمد متولي، تفسير الشعراوي، طبعة أخبار اليوم – قطاع الثقافة، القاهرة،1991م.

94- شكري، د. غالي، شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978

95- شكسبير، وليم، المآسي الكبرى، عرّبها وقدم لها جبرا إبراهيم جبرا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990م.

96- شكسبير، وليم، مسرحية يوليوس قيصر، ترجمة عبد الحق فاضل وزميله، دار المعارف بمصر، القاهرة، (إيداع1973م).

97- الشمعة، خلدون، تقنية القناع- دلالة الحضور والغياب، مجلة فصول، العدد الأول، مج16، صيف 1997.

98- الشهرستاني، محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، مطبعة حجازي، القاهرة، 1948

99- الطبري، محمد بن جرير، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق أحمد عبد الرازق البكري وآخرين، ط2، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة، 2007م.

100- الطحـــان، د. ريمـــون، ودنيز بيطار، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، الجزء 4 – 5، بيروت، منشورات دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، ط1، (د.ت).

101- الطرابلـــسي، د. محمـــد الهادي، بحوث في النص الأدبي، طرابلس – ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1988.

102- الطعـــان، د. صبحي، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول والثاني، يوليو– سبتمبر، 1994.

103- عـــباس، د. إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق، عمان، 1992م.

104- عـــبد الباقـــي، محمـــد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة، 1407هـ– 1987م.

105- عبد الفتاح، د. إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت).

106- عـــبد المجـــيد، د. جميل، البلاغة والاتصال، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2000.

107- عـــبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، طبعة خاصة، القاهرة، 1990.

108- عبد المطلب، د. محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م.

109- عبد المطلب، د. محمد، مناورات الشعرية، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1996.

110- عـــبد المطلـــب، د. محمـــد، النص المشكل، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 92، 1999.

111- عبد المطلب، د. محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1995.

112- عبد المطلب، د. محمد، البلاغة والأسلوبية، القاهرة وبيروت، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ط1، 1994.

113- عـــدد مـــن الـــنقاد، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، الدار البيضاء وبغداد، عيون المقالات ودار الشؤون الثقافية، ط2، 1989.

114- العدوي، الشيخ محمد قطة، (مقابلة وتصحيح)، ألف ليلة وليلة، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت).

115- ابن عربي، الشيخ محي الدين، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم د. عثمان يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

116- العظمة، د. نذير، فضاءات الأدب المقارن- دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004م.

117- ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط20، مكتبة التراث، القاهرة، 1980م.

118- علي، محمد محمد يونس، وصف اللغة العربية دلالياً في ضوء مفهوم الدلالة المركزية، ليبيا، منشورات جامعة الفاتح، 1993.

119- عنان، د. محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1997م.

120- عنان، د. محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة- دراسة ومعجم إنجليزي عربي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط2، 1997.

121- عياد، د. شكري، اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي، القاهرة، إنترناشونال برس، ط1، 1988.

122- عياد، د. شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، القاهرة، منشورات أصدقاء الكتاب، 1992.

123- عياشي، د. منذر، اللسانيات والدلالة، حلب - سوريا، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1996.

124- عيد، د. رجاء، البحث الأسلوبي- معاصرة وتراث، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1993.

125- عيسى، د. فوزي، تجليات شعرية- قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، إيداع 1997.

126- غاليم، محمد، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1987.

127- الغذامي، د. عبد الله، الخطيئة والتكفير، (د.م)، ط3، 1991.
128- غزول، فريال جبوري، فيض الدلالة وغموض المعنا في شعر محمد عفيفي مطر، مجلة فصول، مج4، العدد الثالث، 1984.
129- غـزول، فريال جبوري، الشاعر ناقداً، مجلة الكرمل، وسسة بيسان، قبرص، العدد 17، 1985.
130- ابـن فـارس، أبـو الحسين أحمد، مجمل اللغة، تحقيق زهير عبد المجيد سلطان، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط3، 1989.
131- فـريد، ماهـر شفيق، أثر.ت.س.إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع، مج1، القاهرة، 1981م.
132- فرويد، سجموند، الطوطم والحرام، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1997.
133- فضل، د. صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1980.
134- فـضل، د. صـلاح، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م.
135- فـضل، د. صـلاح، الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، ضمن كتاب دراسات نقديـة في أعمال السياب، خليل حاوي وآخرين، مهرجان جرش الرابع عشر، عدد من النقاد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996م.
136- فضل، د. صلاح، علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته، القاهرة، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ط2، 1985.
137- فـضل، د. صـلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، عالم المعرفة، أغسطس 1992.
138- فونتانـي، جاك، سيمياء المرئي، ترجمة د. علي أسعد، ط1، دار الحوار، سوريا، 2003م.
139- القرشـي، أبـو زيـد محمـد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة، 1980.

140- القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد (ت 671 هـ)، الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1985، الجزء الثالث والسابع.

141- القزويني، زكريا بن محمد، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار المعارف للطباعة، سوسة، تونس، (د.ت).

142- القزويني، الخطيب، الايضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، 1993.

143- القعود، د. عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة- العوامل والمظاهر وآليات التأويل، الكويت، عالم المعرفة، مارس 2002.

144- القيرواني، ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط5، 1981.

145- القماش، د. السيد، التصوير الجداري في مقابر بني حسن، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1994م.

146- القيسي، الإمام أبو محمد المكي، شرح كلا وبلا ونعم، تحقيق د. أحمد حسن فرحات، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1983.

147- قميحة، د. جابر، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ط1، هجر للطباعة، القاهرة، 1987م.

148- كارس، جيمس. ب، الموت والوجود – دراسة لتصور الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي، ترجمة بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1998.

149- كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991م

150- الكَرمَاني، تاج القرّاء محمود بن حمزة، أسرار التكرار في القرآن، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، ط2، دار الاعتصام، السعودية، جدة، 1976م.

151- لانداو. ل.، وأ. كيتا يجوروسكي، الفيزياء للجميع، تُرجم بإشراف د. داود سليمان كرمي المنير، دار مير للطباعة والنشر،موسكو، الاتحاد السوفيتي، 1968م.

152- لؤلؤة، د. عبد الواحد، النفخ في الرماد، ط2، وزارة الإعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989م.

153- لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري- بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، القاهرة، دار المعارف، (إيداع 1995).

154- المتولـــي، د. صبري المتولي، التوجيه اللغوي والبلاغي لقراءة الإمام عاصم، دار غريب، القاهرة، 1996.

155- مجاهد، د. أحمد، أشكال التناص الشعري- دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

156- مجاهـــد، د. أحمـــد، مسرح صلاح عبد الصبور- قراءة سيميولوجية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2001م.

157- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، القاهرة، (د.ت).

158- مـــرحبا، د. محمـــد عبد الرحمن، تاريخ الفلسفة اليونانية، ط1، مؤسسة عز الدين للطباعة، بيروت، 1993م.

159- المحسن، فاطمة، سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، ط1، دار المدى للثقافة، دمشق، 2000م.

160- مخلـــوف، الشيخ حسين محمد، كلمات القرآن- تفسير وبيان، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت).

161- المـــسدّي، د. عـــبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ط3، (مقدمة 1982).

162- مـــصلوح، د. ســـعد، فـــي النص الأدبي- دراسة أسلوبية إحصائية، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1993.

163- مصلوح، د. سعد، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، الكويت، مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، ط1، 2003.

164- مطر، محمد عفيفي، الأعمال الشعرية، احتفالات المومياء المتوحشة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

165- مطـــر، محمـــد عفيفـــي، الأعمال الشعرية، ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي، دار الشروق القاهرة، ط1، 1998.

166- مطر، محمد عفيفي، الأعمال الشعرية، من مجمرة البدايات، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

167- المعـــري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله، اللزوميات، أشرف على طباعته جماعة من الأساتذة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986م.

168- المفـــضل الـــضبي، المفـــضليات، تحقيق وشرح أحمد محمود شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984.

169- مفـــتاح، د. محمـــد، تحلـــيل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1992م.

170- مفـــتاح، د. محمد، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987.

171- مكدونـــيل، ديـــان، مقدمـــة في نظريات الخطاب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط1، 2001.

172- ابـــن منظور، العلامة جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1990م.

173- منير، د. وليد، النص القرآني- من الجملة إلى العالم، القاهرة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، 1997.

174- أبـــو موســـى، د. محمد، خصائص التراكيب- دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، القاهرة، مكتبة وهبة، ط2، 1980.

175- النعمان، طارق، اللفظ والمعنى بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، القاهرة، سينا للنشر،ط1، 1994.

176- النِّفـــري، محمـــد بن عبد الجبار، المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أربري، تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1985م.

177- ابـــن هـــشام الأنصاري، جمال الدين عبد الله، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ومعه مصباح السالك إلى أوضح المسالك، تأليف بركات يوسف فرهود، دار الفكر، بيروت، 1994م.
178- ابن هشام الأنصاري، جمال الدين عبد الله، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 1992.
179- ابـــن هشام الأنصاري، جمال الدين عبد الله، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، (د.م)، (د.ت).
180- الورقـــي، د. السعيد، محاضرات في الأدب العربي الحديث، مكتبة كريدية إخوان، بيروت، (د.ت).
181- وعد الله، ليديا، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2005م.
182- ياكبسون، رومان، الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988.
183- يحـــياوي، د. رشـــيد، الـــشعر العربي الحديث- دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت، 1998م.
184- يقطين، سعيد، من النص إلى النص المترابط- مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.
185- اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط3، دار الحقائق وديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.
186- يوســـف، ســـعدي، الديـــوان (الأعمال الشعرية 1952- 1977)، ط3، مج1، دار العودة، بيروت، 1988م.
187- يوســـف، ســـعدي، الديـــوان (الأعمال الشعرية)،ط1، مج2، دار العودة، بيروت، 1988م.
188- يوسف، سعدي، ديوان شرفة المنزل الفقير، دار المدى للثقافة، دمشق، 2002م.
189- يوسف سعدي، ديوان الخطوة الخامسة، دار المدى للثقافة، دمشق، 2003م.

190- يوســف، سعدي، ديوان صلاة الوثني، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، 2005م.

191- يوسف، سعدي، موقع الشاعر على الإنترنت:

http: www.saadi yousif.com/sera.htm

ثانياً: الإنجليزية

192- Allen, Graham: Intertextuailty (The New Critical Idiom), London, Routedge, 2000.

193- EL–Moughari, Mahmoud, A literary Text Between Intertextuality and poetic Robberies. (Descriptive – Analytic Study). Apropsal fulfillment of MA in literature, American Word University, Gaza, 2004-2005.

194- Johns, M. Ann, Text، Role، and Context: Developing Academic Literancies, Cambridge, Cambridge University press, 1997.

195- Oxford Word Power, Oxford University Press, 1998.

196- Wynne – Daviesm, Marion, Guide to English Literature: The New Authority on English Literature, London, Blooms burry publishing Limited, 1994.



الأستاذ الدكتور أحمد جبر شعث

تاريخ الميلاد ومكانه- 1961-3-21 :

رفح-فلسطين

العمل:

أستاذ الأدب والنقد الحديث -جامعة الأقصى-غزة

من أهم المؤلفات المنشورة:

الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر

شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة

بالاضافة إلى اربعة عشر بحثاً منشوراً في المجلات العربية

المحكمة مثل: مجلة كلية دار العلوم-القاهرة

حولية الآداب -جامعة الكويت

مجلة العلوم الانسانية -جامعة البحرين

مجلة اللغة العربية -جامعة مؤتة وغيرها

هذا بإيجاز وأرجو من سيادتكم إذا احتجتم إلى اي امـ آخـ

اتصال بي عبر هذا الاميل

Design By Majdalawi

ISBN 995702495-7

9789957024956

Dar Majdalawi Pub.& Dis

Telefax : 5349497 - 5349499

P.O.Box : 1758 Code 11941

Amman - Jordan

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص.ب : ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

عمان - الأردن

www.majdalawibooks.com

E-mail:customer@majdalawibooks.com